P. MOLMENTI

CARPACCIO
SON TEMPS
ET
SON OEUVRE



VENISE, M.DCCC.XCIII

FERDINAND ONGANIA  SUCCESS. M. FONTANA

EDITEURS

Edition de 400 exemplaires

8 - 2



II. 6 - 61





Il Doge Giovanni Mocenigo genuflesso supplicante la B.V. con li S.S. Giô Batta e Cristoforo
Opera di Vittore Carpaccio Veneto dipinta l'anno 1470 esiste dal Sig. Giô Maria Sasso

P. MOLMENTI

CARPACCIO
SON TEMPS
ET
SON OEUVRE



VENISE, M.DCCC.XCIII
FERDINAND ONGANIA  SUCCESS. M. FONTANA
EDITEURS

Venise 1893 — Impr. Successore M. Fontana

CARPACCIO

SON TEMPS ET SON ŒUVRE



CARPACCIO

SON TEMPS ET SON ŒUVRE

I.



OUR JUGER DE L'ŒUVRE D'UN ARTISTE, pour la bien goûter même, il est nécessaire de connaître le milieu social où il a vécu. Cette vérité générale ne trouve nulle part une application plus juste que dans l'histoire des peintres vénitiens. Nous étudierons donc les conditions de la vie politique et privée dans les lagunes, à l'époque où y parut l'un des hommes qui ont le mieux rendu le génie de Venise, Victor Carpaccio.

Il se produisit, à la fin du XIII[e] siècle, dans l' économie du gouvernement vénitien, une réforme qui, sans changer radicalement les institutions politiques, allait modifier, en grande partie, les institutions civiles. Le peuple vénitien ne devait point ses heureuses destinées à un présent de la fortune, mais il les avait conquises par des prouesses répétées et à force de prudence. Il avait fait son chemin, ayant à lutter d'un coté contre les restes des forces de l'Empire Byzantin, de l'autre contre les soulèvements de ses voisins; il était ainsi devenu le maître d'un commerce immense et s'était conquis de vastes provinces; il avait modéré en même temps ses élans aventureux par un solide bon sens, alors que l'Europe, dans un accès de généreuse folie, se ruait sur l'Asie et il avait su devenir le gardien de l'Italie contre les infidèles et contre l'Empire. L'étendard de Saint Marc avait flotté sur les tours du palais impérial de Byzance et les patriciens de Venise, devenus possesseurs des fiefs d'outre-mer, pouvaient se considérer comme autant de petits souverains.

Au milieu de tant de richesses, il était naturel que les esprits

éprouvassent un sentiment de véritable satisfaction, à laquelle l'ambition n'était point étrangère. A l'époque de la grandeur succédait celle de la splendeur. Les nobles commençaient à voir d'un mauvais œil s'introduire trop fréquemment dans le Grand Conseil des noms nouveaux, quelquefois même peu honorables.

Aussi en 1271, sous le dogat de Laurent Tiepolo, une loi en exclut-elle les bâtards. Mais cette mesure, qui pouvait se justifier assurément, ne suffisait point. D'autres restrictions étaient réclamées par l'orgueil patricien, qui voulait dominer tout à la fois et le doge et le peuple. On institua à cet effet des magistrats dont le mandat était de restreindre, à chaque élection, le pouvoir du chef de la République dans les bornes les plus étroites. D'un autre côté, en 1286, dans le but d'exclure les hommes nouveaux du gouvernement, on proposa de ne laisser entrer au Grand Conseil que les citoyens dont le père ou l'aïeul en avait déjà fait partie. Cette proposition fut d'abord rejetée. Mais bientôt, dès 1297, la loi du doge Pierre Gradenigo était votée, loi généralement connue sous le nom de *serrata* (clôture) *del Maggior Consiglio*; ceux qui n'en avaient pas fait partie pendant les quatre dernières années ne pouvaient plus y être admis. C'est ainsi que l'oligarchie fut fondée et que la satisfaction donnée à l'orgueil aristocratique sauva la liberté vénitienne de l'usurpation d'un tyran ou des caprices de la foule.

Cette loi de Gradenigo, couronnement, on peut le dire, de la période démocratique de l'histoire de Venise, amena, comme nous l'avons déjà fait remarquer, un grand changement dans la vie et les institutions civiles. Les patriciens qui avaient ajouté à la richesse ce qui en est le complément, c'est-à-dire la puissance, commencèrent à former de plus en plus une caste à part, entièrement séparée du peuple. Celui-ci, il est vrai, se voyant exclu de l'administration publique, ne se tint pas tout à fait en repos; mais les conjurations, qu'il essaya d'ourdir, furent étouffées dans le sang et ne servirent qu'à accroître la force de l'aristocratie qu'on voulait abattre. C'est alors, en effet, que sous prétexte de défendre l'État contre toute espèce de danger, fut institué le Conseil des Dix. Ce Conseil enlevait au peuple toute possibilité d'ingérence dans le gouvernement.

On comprend maintenant que l'exclusion de l'élément populaire, et la force toujours croissante d'une caste privilégiée, aient rendu peu

à peu les mœurs plus douces et plus élégantes. Les patriciens combattaient encore avec leur antique valeur les ennemis de la patrie, ils s'engageaient encore dans de lointaines entreprises commerciales, mais au milieu des glorieux faits d'armes et des opérations lucratives, commençaient à s'insinuer dans leur âme des aspirations plus raffinées et un sentiment artistique plus développé. L'art jusqu'alors s'était presque exclusivement consacré au culte religieux ou à l'embellissement de la patrie commune. Mais les maisons particulières étaient simples, la plupart construites en bois ; jusqu'au XVe siècle, il est fait mention de certaines *fabricae lignae copertae de canna* (1). On avait élevé, au contraire, dès les premiers temps, le Palais du Chef de l'État, édifice très admiré du diacre Jean, chroniqueur vénitien du commencement du XIe siècle, et l'Église de Saint-Marc, pour laquelle avaient été apportés, des contrées les plus lointaines, des marbres et des colonnes, trophées des victoires nationales. Lorsqu'ils se virent une fois les maîtres du pays, le nobles ne se contentèrent plus de vivre simplement comme il convient dans la vie privée, et la force de leur esprit qui s'était développé dans la vie publique, commença à se manifester aussi dans les arts, qui sont bien souvent un moyen honorable d'amollir les cœurs les plus mâles. Alors les édifices somptueux ne furent plus une exception, mais se multiplièrent avec toute la rapidité que peuvent donner la richesse, l'ambition et l'émulation. Vers la fin du XIVe siècle, la ville semblait revêtir une beauté nouvelle. Déjà apparaissaient les premiers essais de l'art arabe qui, se mariant gracieusement au style byzantin, a laissé à Venise des édifices d'une admirable élégance.

En même temps, s'accomplissait dans toute l'Italie ce grand mouvement qui marqua la fin du moyen âge et l'organisation de la société moderne. Les esprits étaient tournés vers l'antiquité et regardaient, pleins d'admiration, du côté de la Grèce et de Rome, ces deux patries du beau. On remuait les cendres de l'antiquité et l'on en retirait des étincelles artistiques.

Une grande transformation sociale s'opéra rapidement même dans les lagunes. Il est vrai que la république, tournant sa pensée vers la terre ferme, et commençant à se mêler aux intrigues de la politique italienne, pour s'arracher aux soucis de la navigation, recevait dès lors les premiers

(1) Maisons en bois couvertes de roseaux. GALLICCIOLLI — *Mem. venete ant.* I, 236.

germes de la décadence; mais les richesses nationales étaient si nombreuses et si abondantes, qu'elle pouvait se considérer comme assurée contre tout danger, même éloigné. La réputation dont elle jouissait dans le monde entier était telle, disait Sanudo, que tous voulaient la voir et savoir comment elle était gouvernée. Aucune autre cité ne pouvait lui être comparée pour la sagesse de ses lois, la puissance de ses armes, la richesse de son commerce. Lorsque, pendant le XIV[e] siècle, l'aristocratie fut définitivement constituée et sa séparation d'avec le peuple accomplie, non seulement dans la politique, mais encore dans les relations extérieures, Venise demeura sans rivale pour la splendeur de ses palais, l'abondance de ses objets d'or et d'argent, de ses joyaux et de tout ce qui constitue l'opulence.

Une des lois édictées pour mettre un frein au luxe ruineux, mais qui, dans tous les États et à toutes les époques, ont été si facilement éludées, nous donne une idée du luxe vénitien, bien longtemps avant qu'il eût atteint son apogée. Cette loi date de 1334 (1) et parle des vêtements et des garnitures d'étoffes d'or brodées à l'aiguille, ou d'or massif, de velours et de soie même que portaient les hommes, des riches ornements en perles, en or ou en argent sur les manteaux ou dans les coiffures, des peaux rares et coûteuses, de la longue traine des robes, des ceintures précieuses, avec étuis à aiguilles, des petits couteaux et autres breloques qui y étaient suspendus. La même loi rappelle encore le nombre considérable de domestiques et de servantes, dont se faisaient accompagner les personnes qui se rendaient à un repas de noces, le grand nombre des invités, toutes choses qui rendirent nécessaire de limiter cette escorte à soixante-dix femmes mariées, au plus, et à dix filles, et d'interdire à l'époux d'inviter plus de quarante matrones et plus de quinze demoiselles pour recevoir l'épouse.

L'avènement de Michel Steno au dogat (1400), à l'occasion duquel furent données de grandes réjouissances, marque pour ainsi dire l'inauguration de la Renaissance à Venise. Le gouvernement lui-même avait besoin de fêtes pour amuser le peuple, et celui-ci jouissait de cette pompe éclatante comme d'une sorte de compensation accordée à sa nullité politique.

Les Vénitiens surpassaient en magnificence à cette époque les plus

(1) Citée par Romanin, *Storia Venet.* III, 347.

grands rois d'outre-monts. Sur les lagunes voguaient les galères qui, après les batailles navales, revenaient dans leur patrie, ornées des dépouilles de l'ennemi, ou qui, faisant tranquillement le commerce, arrivaient des contrées les plus lointaines, chargées de précieuses marchandises.

Sur la place Saint-Marc, comme *sito et qualità, el più belo spectacolo di questa città*, dit un décret du Sénat (1), se pressent les patriciennes portant des robes de soie et de brocart, les graves patriciens en toge, les orientaux aux costumes bizarres, formant un harmonieux ensemble de couleurs. Des eaux du Grand Canal surgissent de majestueux palais, dont les façades sont revêtues de marbres précieux, ou décorées d'élégantes peintures ornementales, parfois même dorées du haut en bas. Philippe de Commines, ambassadeur de Charles VIII, s'écriait ravi à sa première arrivée à Venise : « C'est la plus » triomphante cité que j'aye jamais vue ».

Le dogat de Thomas Mocenigo (1413-1423) marque le comble de la splendeur vénitienne, et les paroles, que ce grand doge adressa à son lit de mort aux magistrats qui l'entouraient, nous montrent l'étendue et la richesse du commerce à cette époque. Mocenigo recommandait d'une voix faible et mourante à ces magistrats empressés autour de lui, de ne point abandonner les anciennes traditions, s'ils voulaient continuer à se faire respecter de l'Europe et rester les maîtres de l'or de la Chrétienté.

Mais les aristocraties qui sont à la tête d'un État, commencent par la simplicité et finissent par le luxe, alors qu'elles dégénèrent et s'épuisent dans le raffinement des plaisirs matériels. Durant tout le XV[e] siècle, il est vrai, bien que les nobles montrassent déjà les défauts de leur caste, la décadence et la corruption ne se laissaient guère deviner. On ne croyait pas encore que le commerce pût déshonorer le blason. C'était un grand éloge de dire au Doge qui montait sur le trône: Vous avez été grand marchand dans votre jeunesse *(el xe sta gran merchadante in zoventù)* (2). Cependant ces marchands repoussaient dédaigneusement, en 1403, le vœu émis par Pierre Arimondo et Pierre Miani, d'après lequel toute famille patricienne qui viendrait à s'éteindre, serait remplacée au Grand Conseil par une famille plébéienne,

(1) Arch. d'État-Senato Terra I. R. 15, 1504, 7 fol. 2.

(2) MALIPIERO — *Annali Veneti* — P. V.

choisie parmi les plus honorables. Après le XV[e] siècle, les nobles abandonnèrent peu à peu le commerce. On ne les vit plus, comme au bon vieux temps, s'asseoir en toge derrière leur comptoir dans le quartier du Rialto, ni convertir en magasins les vastes rez-de-chaussée de leurs palais; ils ne revendiquèrent plus le privilège, dont ils avaient le droit de se prévaloir, d'embarquer deux de leurs enfants sur les galères de la République, pour s'y préparer à la double carrière de négociants et de marins. Les nobles s'embarquaient encore sur les galères, non plus comme négociants, mais en qualité de capitaines, et, à ce titre, il est juste de le reconnaître, ils payèrent noblement l'impôt du sang à la patrie. Mais, pendant la paix, ils ne s'appliquaient qu'à ce qui concernait l'État et ne recherchaient que ce qui pouvait creuser plus profondément l'abîme qui, pour les droits politiques, les séparait du peuple. Déjà en 1506, on avait institué le *Livre d'or* ou Registre des mariages et des naissances des enfants nobles. L'aristocratie se préoccupait du peuple, elle l'aimait même, mais à distance, et désirait qu'entre elle et lui il existât, de fait, une barrière infranchissable. Les nobles traitaient le peuple avec une sorte de familiarité aimable qui est une marque de supériorité, mais qui contribuait peu à peu à effacer chez le peuple tout esprit de révolte et d'orgueil, et à l'attacher aux classes dirigeantes. Cet abandon du commerce et de l'industrie, professé par les nobles vénitiens, devait nécessairement entraîner les plus fâcheuses conséquences.

A la fin du XV[e] siècle, l' étonnante activité commerciale de Venise diminue; la découverte de l'Amérique et du Cap de Bonne Espérance, ouvre aux transactions des voies nouvelles. Les négociants vénitiens s'inquiètent sérieusement en constatant le misérable état du marché du Rialto, où, en 1504, arrivent d'Alexandrie et de Beyrouth, les galères vides, sans aucune marchandise, ce que personne n'avait jamais vu (*che mai più da alcuno non era stato visto*) (1). En 1535, le Sénat est obligé de se plaindre de ce que la jeunesse noble ne se consacre plus au commerce dans la ville, ni à la navigation, ni à d'autres industries louables.

Si les hommes d'État avaient lieu d'être inquiets, par contre l'ar-

(1) *I Portoghesi nell' India e i Ven. in Egitto*, des Diarii de *E. Priuli* (*Archivio Veneto* - Tome XXII, P. II, pag. 173, 174. Ven. 1881).

tiste grandissait merveilleusement dans ce nouveau milieu. A mesure que s'épuisaient les sources de la richesse, il semblait que le luxe allât croissant. La ville continuait à déborder d'une vie agitée, voluptueuse, et, apparemment, toujours en fête (1). Un fils du roi de Portugal, étant venu à Venise en 1428, avait voulu visiter les habitations patriciennes, et elles lui avaient paru déjà, *non des maisons de simples particuliers, mais des palais de princes ou de rois.* Au XVIe siècle, le raffinement du luxe avait encore augmenté. Vers la fin du siècle, Venise comptait près de cent superbes palais. Dans les appartements construits et ornés par Palladio, Vittoria, Sansovino, les maîtres de la décoration vénitienne d'alors, les réceptions, les banquets, toutes les fêtes devaient ressembler, en un mot, à d'admirables féeries.

La clarté des girandoles faisait étinceler les murailles recouvertes d'or, de tentures d'Orient et de glaces de Murano, les velours et les soies de toutes couleurs, les vêtements et les coiffures bizarrement arrangées, les rivières de diamants.

La magnificence descendait des palais dans les rues et sur les places. Tout était devenu pour Venise prétexte à un déploiement de luxe et de magnificence. C'était bien là Venise telle que nous la voyons peinte dans les festins de Paul Veronèse, où les patriciens sous d'immenses galeries convient les rois à leurs fastueux banquets.

L'esprit est vivement impressionné par la description du couronnement des Doges et des Dogaresses, par les réceptions des princes et des ambassadeurs étrangers, par les cérémonies de l'Église qui alternaient avec celles de la République. Quelle ne devait pas être l'imagination des artistes qui vivaient dans cette société, qui assistaient à ses fêtes, partageaient ses sentiments, suivaient ses coutumes ! Quelles inspirations pour des peintres que cette population, la plus pittoresque du monde: patriciens en toge, matrones couvertes de joyaux, orientaux aux vêtements multicolores, brillants chevaliers *della Calza* ! C'étaient bien ces chevaliers *della Calza* qui donnaient aux fêtes vénitiennes ce caractère d'élégance. Institués en 1400 pour s'éteindre à la fin du XVIe siècle, ils furent l'expression la plus vraie de ces temps splendides et joyeux qui firent de la République un sujet d'admiration

(1) Nous avons déjà traité ce sujet dans *la Vie privée à Venise du commencement à la chute de la République.*

pour les étrangers. Images du temps passé, les élégants chevaliers *della Calza* vivent encore dans les tableaux de Carpaccio et de Gentile Bellini. Ils ont des pourpoints collants de velours, de soie, brodés d'or, serrés par une ceinture; les manches sont fendues en long et réunies par des rubans qui laissent échapper les plis bouffants de la chemise. Les chausses, auxquelles la Compagnie devait son nom, étaient étroites, à bandes de couleur dans le sens de la longueur avec une image tissée; les souliers étaient en pointe; de leurs épaules pendait un manteau de drap d'or, de damas, ou de velours cramoisi, avec un capuchon, sur la doublure duquel était également brodé l'emblème de la Compagnie. Coiffés d'un bonnet noir ou rouge, orné au sommet d'une pierre précieuse, et penchant sur l'oreille, on voyait sortir leur chevelure longue et abondante, nouée par une faveur de soie.

Mais au milieu de cette vie brillante et enjouée, c'était la femme surtout qui dominait. Elle ne prit jamais part ni à l'administration ni à la politique de Venise; elle n'exerca jamais sur elles aucune influence; mais elle régna en souveraine dans la splendeur des fêtes et des solennités élégantes et fastueuses.

La femme vénitienne excellait à se mettre à l'unisson des objets qui l'entouraient. Elle était le principal élément de l'art. Les robes de brocart d'or ou de soie aux plus charmantes couleurs et aux formes les plus variées, à longue traine, au corsage brodé d'or et constellé de pierres précieuses, lui donnaient une grâce royale, une majesté pleine d'élégance. Sur la place Saint-Marc, aux promenades solennelles sur les *campi Santo Stefano et San Polo,* brillaient au soleil, les bouffants de satin, de brocatelle, la soie, l'or et les joyaux. La coiffure convenait au teint rose du visage. Les unes tressaient leurs cheveux autour d'une petite couronne d'or, les autres les couvraient d'un bonnet d'or et d'argent, d'autres les nouaient en tresses tordues en forme de cône. Plus tard elles les frisèrent; ensuite ce furent les cheveux blonds qui devinrent à la mode et rien ne fut épargné, ni soin, ni étude, pour leur donner le ton et l'éclat de l'or. Voilà pourquoi toutes les élégantes se mouillaient la tête avec plusieurs eaux, et pour la sécher, elles s'exposaient au soleil sur le toit de leurs maisons dans certains belvédères à jour et en bois, appelés *altane;* elles s'y asseyaient en costume de toile légère, ayant autour de leur front un cercle en paille

en forme d'ailes de chapeau, nommé *solana*. De vieilles gravures nous ont conservé l'image de cette toilette extraordinaire.

La chaussure féminine n'était pas moins bizarre; elle se composait de socques tellement hauts qu'ils ressemblaient parfois à des échasses. Cette chaussure, inventée d'abord par les dames pour éviter la boue dans les rues, devint plus tard l'occasion d'une augmentation de luxe. Les traines furent allongées pour cacher ces socques auxquels on donna jusqu'à un demi-mètre de hauteur.

Pour la parure, la préférence fut donnée à ce qui sied le mieux aux femmes: aux perles et aux dentelles. Ces dernières, petits chefs-d'œuvre d'art et d'habilité, dans lesquels l'aiguille peut suivre le crayon et le fuseau, se retrouver au milieu des méandres des dessins les plus capricieux et les reproduire, rendirent la ville de Venise célèbre dans le monde entier.

Cette industrie reçut, d'après quelques auteurs, une vigoureuse impulsion d'une femme, l'épouse du doge Pascal Malipiero. Nous voyons apparaître pour la première fois, sur les tableaux de Carpaccio, ces gracieux ornements qui sont restés, malgré toutes les fluctuations de la mode, la parure la plus exquise de la beauté.

Le gouvernement essaya de mettre un frein à ce luxe déjà excessif; mais c'était un besoin entré désormais dans le tempérament des vénitiens, qui jouissaient surtout par les yeux. Le gouvernement était, quelquefois, lui-même, le premier à transgresser ses décrets. En effet, lors de l'entrée de Henri III à Venise, le Sénat permit de déployer le luxe le plus pompeux, et deux cents patriciennes se réunirent dans la salle du Grand Conseil, vêtues de blanc, couvertes de perles et de diamants. Du reste, qu'aurait pu la loi contre la volonté des femmes? Le Sénat avait beau, le 15 octobre 1504, constater dans sa sagesse que les femmes faisaient des dépenses folles et inutiles, que leur luxe dévorait la fortune des patriciens; elles n'écoutaient rien, et étaient toujours en mesure d'éluder les arrêts de leurs maris ou de leurs pères. Les peintres de cette époque nous ont fait connaître la femme vénitienne dans sa franche et orgueilleuse légèreté. Elle résume toutes les grâces de cette société et les plus heureuses conceptions d'un art immortel.

II.

L'architecture, dont les œuvres étalent sous nos yeux l'histoire des peuples, a laissé à Venise des monuments qui sont, aujourd'hui encore, l'objet d'études passionnées et excitent une admiration profonde. Venise n'ayant pas elle-même de traditions artistiques, s'appropria, s'assimila celles de l'Orient et de l'Occident et sut donner un caractère national tout particulier à cet art qui s'y développa avec une magnificence inconnue ailleurs. Au milieu de la transparence du ciel et du reflet des eaux, l'architecture vénitienne est bien l'expression de temps heureux. Les monuments archiaigus inspirent dans les autres pays un sentiment qui en impose et glace quelquefois; dans les lagunes, au contraire, l'architecte se joue au milieu des lignes et marie gaîment dans un même style l'orient et l'occident, le byzantin et le roman. Saint-Marc en est un exemple : ce joyau d'architecture nationale est une sublime bizarrerie. Les rosaces, les arabesques, les entrelacs, les pinacles s'élançant vers le ciel, offrent l'aspect d'une luxuriante végétation de pierre. Les arcades tréflées, les aiguilles ajourées, l' arc aigu greffé sur l'arc byzantin, tout l'édifice enfin, avec son riche vêtement de sculpture et de ciselure, respire une poésie divine. Le caractère des vénitiens se reflète dans l'architecture, dont la grâce, la douceur et le charme, semblent être les qualités dominantes.

Les statuaires vénitiens paraissent au contraire plus timides. Certes, si l'on observe les figures sculptées, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, sur le sarcophage du doge Marino Morosini qui se trouve dans le vestibule de Saint-Marc, et si on les compare aux productions des commencements du siècle suivant, on constate des progrès notables. La Vierge qui est dans le cloître de Sainte-Marie del Carmine, exécutée

en 1340 par un certain Arduino, *taiapietra* (tailleur de pierres), est grossière et sans vie, mais il y a cependant une certaine expression de douceur répandue sur tout le visage. La Madone qui se trouve sur le pont *del Paradiso*, placée au milieu de découpures élégantes et d'ornements terminés en pointe, offre une grande raideur de plis et de formes, mais la pose en est simple et vraie. La Vierge à l'enfant, qui surmonte la porte de la Confrérie de la Charité (*Scuola della Carità*) et qui a été exécutée en 1345, quoique d'une facture tout aussi rudimentaire, a cependant une plus gracieuse expression. A la même manière et probablement à la même époque appartient un haut-relief que l'on voit sur l'un des côtés de l'église Saint-Thomas, où est représentée la Reine des cieux ouvrant les bras, et abritant sous son vaste manteau les pieux confrères de la Charité, agenouillés, les mains jointes, serrés les uns contre les autres. Tous ces artistes ont droit à une place dans l'histoire à cause d'une certaine naïveté de sentiment imputable surtout à leur inhabileté.

Il ne faudrait pas confondre avec ces tailleurs de marbre encore inexpérimentés les artistes qui ont sculpté ces chapiteaux du Palais Ducal, traités d'une façon charmante et attribués, mais à tort, à Philippe Calendario (1). Marc Romano ne se montra pas indigne d'eux, quand il sculpta, en l'année 1317, pour l'église de Saint-Siméon, la figure du prophète mort et étendu sur le sarcophage qui contenait ses restes. M.r Ruskin fait avec raison les plus grands éloges de cette statue. Mais qui pourrait dire d'où sont venus les artistes qui ont exécuté ces œuvres ? En comparant les chapiteaux du palais Ducal et la statue de Saint-Siméon avec la Madone ci-dessus, exécutée postérieurement par un artiste vénitien sur la porte de la Charité, on ne peut s'empêcher de soupçonner que l'auteur des chapiteaux, non moins que Marc Romano, ont subi l'influence et adopté les manières de Nicola Pisano.

(1) Notons ici, en passant, qu'il y a sur Philippe Calendario une légende qui n'est rien moins qu' historique. Les chroniques et les guides le considèrent comme le restaurateur du Palais Ducal. Les documents en font, au contraire, un négociant en marbre. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il fut pendu avec son gendre Bertucci Isarello, pour avoir pris part à la conspiration de Marino Faliero (1354).

Les premiers artistes vénitiens qui ont donné à la statuaire une impulsion véritablement forte et qui ont, en réalité, peu de chose à envier aux Toscans et aux gracieux sculpteurs de l'Ile de France (1), sont Jacobello et Pierre Paul delle Masegne, fils d'Antoine, qui florissaient vers la fin du XIVe siècle. Qu'ils aient été, ou non, comme certains le prétendent, élèves d'Agostino et d'Angelo de Sienne; qu' André Pisano soit venu, ou non, à Venise, ainsi que d'autres l'assurent, fonder une nouvelle école de sculpture, dont les deux Delle Masegne profitèrent, il est certain qu'ils empruntèrent leurs inspirations et leur savoir à l'école de Toscane. Les principales œuvres des Delle Masegne se trouvent à Saint-Marc; ce sont: les douze Apôtres, la Vierge et Saint-Marc, au-dessus de l'architrave entre le chœur et la grande nef, la Vierge et plusieurs Saintes dans les chapelles de Saint Pierre et de Saint Clément. Paul, fils de Jacobello, marcha, avec moins de talent pourtant, sur les traces de son père et de son oncle. Mais déjà sur la façade et dans l'intérieur des églises, sur les autels et sur les tombeaux richement décorés, paraissent de plus en plus sveltes et élégantes, des statues de chérubins et de Saints, de guerriers et de Sénateurs. C'est le travail qui transformera et créera la sculpture et l'architecture vénitiennes, où brilleront les noms de Bon, d'Antoine Rizzo et de Pierre Lombardo, ce dernier, chef d'une famille d'artistes vraiment supérieurs.

Les progrès de la peinture furent beaucoup plus lents que ceux de la sculpture, car elle ne fit son apparition à Venise qu'au XIVe siècle et n'y devint florissante qu'au XVe. Il ne faudrait pas en conclure cependant que la peinture fût inconnue à Venise dès son origine. Les plus anciennes églises des lagunes étaient bâties en bois et couvertes de chaume et de roseaux, mais plus tard, vers l'an 810, lorsque le siège de la puissance ducale eut été transféré à Rialto, la pierre fut employée de préférence. Grâce à cette construction incessante de temples, sorte d'attestation vivante que la foi catholique devait être la sanction de la liberté de leur nouvelle patrie et la garantie de leurs droits, les artistes accouraient de tous cotés dans les lagunes. La mosaïque y florissait depuis longtemps et y avait été pro-

(1) Courajod. — *Les orig. de la Renaissance en France au XIV. et XV. siècle.* — Paris, 1888.

bablement introduite par les byzantins. La plus ancienne chronique vénitienne, appelée Altinate, parce qu'une des anecdotes qui y sont contenues se rapporte à Altino, et peut-être antérieure au X[e] siècle, décrit l'église de Saint-Théodore de Torcello, aux colonnes de marbres précieux et à la coupole en mosaïques (1). Une ancienne inscription de la fin du VI[e] siècle, en l'honneur du Patriarche Élie, qui avait construit l' église de Sainte-Euphémie de Grado (2), mentionne le pavé en mosaïques de l'église. En 808, le patriarche Fortunat appelait, pour orner les églises de Grado, des *magistri de Francia* (3), et nos îles hospitalières durent encore accueillir un grand nombre d'artistes, que la misère avait chassés de Constantinople, lorsque Léon l' Isaurien ordonna la destruction des images.

L'influence byzantine sur l'art vénitien fut très considérable. En 1071, sous le doge Contarini, on commença à reconstruire l'église de Saint-Marc. Son successeur Dominique Selvo (1071) continua l'œuvre avec une grande magnificence, et une ancienne chronique (4) nous apprend que le doge fit « travailler en mosaïque et envoya en divers » endroits pour trouver des marbres et autres pierres précieuses, et des » artistes pour exécuter cet ouvrage colossal et merveilleux » *fece lavorare de mosaico et mandò in diverse parti per trovar malmori et altre honorevoli piere et mistri per far così grand'opra et meravigliosa.* Des divers pays auxquels s'adressait le doge, le premier devait être Byzance, où se rendaient si fréquemment les navires vénitiens.

Sans nous occuper de décider ici si les architectes de Saint-Marc étaient grecs, comme quelques-uns le prétendent, ou italiens, comme d'autres l'assurent, il est certain que les *mistri*, qui ont dessiné les premières mosaïques, venaient de Byzance ou appartenaient à son école.

L'art byzantin marque une grande et magnifique période dans l'art du moyen-âge. Saint-Marc suffirait pour le prouver. L'art byzantin ne doit nullement être considéré comme une suite de la décadence de l'art romain ; c'est une autre chose ; c'est, dit Viollet-le-Duc, l'art

(1) *Monumenta Germaniæ Historica*, T. XIV. *Scriptores*. Ed. Simonsfeld.

(2) A été publiée par Filiasi dans les *Memorie storiche dei veneti primi e secondi*.

(3) Manuscrit Trevisaneo — (Bibliothèque Marciana. Lat. Cl. X Manuscrit 181, c. 23).

(4) Cit. par Cicognara — *Stor. della Scult.* T. I., pag. 419 — Venise 1813.

romain renouvelé par l'esprit grec, un art non point à son déclin, mais au contraire rajeuni, pouvant fournir une longue carrière et donner le jour à des principes jusqu'alors inconnus. Mais, comme l'indique très bien Töppfer, l'art chez les anciens vit greffé sur les institutions publiques et religieuses et finit par *réduire les figures à des types généraux*, qui ont le caractère de l'espèce, aucunement celui de l'individu. Aussi l'art byzantin rituel et symbolique, ne ressentit aucun progrès et se conforma à des règles de convention, précises comme des dogmes, réduisant les figures à des types invariables de saints, d'anges, de prêtres (1) En quel temps l'art dont tout sentiment tendre était exclu, fut-il donc réchauffé par le souffle de vie qui animait la jeune cité? Après la conquête de Constantinople, peut-on répondre, lorsque l'influence byzantine fut absolument éteinte, l'Italie en subit une nouvelle, celle du nord qui se fit sentir même dans les arts; la peinture cependant fut encore longtemps stationnaire par suite des traditions. A Venise, comme en d'autres pays, on ne peut essayer de rechercher les origines de la peinture, dans les miniatures des bréviaires et des livres d'heures. Nous avons aussi des miniatures qui ornent les recueils des lois et les statuts (*mariegole*) des confréries d'arts et métiers; mais elles ne présentent pas une importance spéciale. On comprend que cet art fin, minutieux, patient, ne pouvait prospérer chez un peuple laborieux et très occupé. L'amour-propre patriotique a fait commettre à certains écrivains l'erreur de croire que Venise avait vu, avant toutes les autres villes, fleurir la peinture, parce que, en 1290, une société de peintres s'établit dans les lagunes (2). Ce devaient être là de simples manœuvres sans aucune connaissance artistique.

La Chronique Altinate cite encore des « *pintores qui Damazi appellati sunt, picturam facere sciebant et parte Marturius magister picturae* ». Mais il ne faut point prendre le texte à la lettre. Il est vrai que les arts libéraux, *bonæ artes*, étaient cultivés dans les lagunes dès les temps

(1) Les peintres byzantins avaient des règles fixes déterminées par un code spécial, prescrivant les sujets à traiter et la manière de les exécuter. L'auteur du premier code de ce genre est Panselino, moine du Mont-Athos, qui vivait au XIe siècle. — DIDRON. *Man. d'ic. chr. grec. lat. Paris, 1845.*

(2) ZANOTTO. — *Stor. della Pitt.* dans l'ouvrage *Venezia e le sue lagune*: Venise, 1847.

les plus reculés, mais par la peinture (*pictura*), qui fait partie de ces arts, nous ne devons point entendre la peinture proprement dite, exécutée au moyen de couleurs et de pinceaux, mais bien la mosaïque. Avant le XV[e] siècle, Venise n'occupe qu'une place insignifiante dans le domaine de la peinture. Nous ne savons rien, pour ainsi dire, du grec Théophane qui ouvrit, dit-on, à Venise, vers le commencement du XIII[e] siècle, une école de peinture de laquelle seraient sortis les ferrarais Gelasi (1); mais ce Téophane ne rajeunit, ni ne réforma la manière byzantine. Les peintres qui, vers la fin du XIII[e] siècle, étaient, suivant Zanetti (2), nombreux à Venise, ne durent faire preuve d'aucune idée originale.

Même sans connaître leurs œuvres, il est permis de supposer que les productions de maître Jean et de Philippe, fils de maître Jean Scutaro, dont parle Zanetti, n'étaient que de pauvres et informes ébauches.

Dans les contrées voisines on cite encore, à Vérone, les peintres Ognibene (3), Poja, Barthélemy, un maître Guillaume et Guidotto; à Padoue, Buzzacarino et Enregeto, surnommé Prevede; à Trévise, Gabriel Villa et son fils, maître Perenzolo, fils de Ange, peintre, un maître Marc et son frère Paul.

Les ouvrages les plus anciens que l'on connaisse de l'école vénitienne sont le Christ en croix, peint sur bois, sur l'autel dit del *Capitello*, dans la Basilique de Saint-Marc et la châsse en bois de la Bienheureuse Julienne de Collalto, au couvent de Sainte-Agnès. Ce sont deux objets sans valeur artistique et cependant le Crucifix date

(1) Crowe et Cavalcaselle démontrent que ces Gelasi peuvent être considérés comme un mythe et que tous les travaux, qu'on leur attribue encore de nos jours à Ferrare, n'ont rien à voir avec eux.

(2) Zanetti A. M., *Della pitt. Venez. e delle opere pubbliche dei Veneziani maestri.* L. 1. — Venezia, Albrizzi, MDCCLXXI.

(3) Ce nom, inconnu jusqu'ici dans l'histoire de l'art, a été découvert par M.[r] le Profes[r] Cipolla dans un parchemin (N. 14) des Archives du Monastère de Saint-Fermo Majeur (Anciennes archives véronaises) du 6 Mai 1263: *In presentia ser Minnj condam Omneboni pinctoris de ora sancte Marie in organo,* (en présence de Sieur Minus de feu Ognibene, habitant actuellement à Sainte-Marie-in-Organo). Ognibene serait donc plus ancien que ce peintre Poja, cité, en 1298, dans le testament de l'évêque Bonincontro.

de 1290 (1), et la châsse de 1297 (2), époque où Giotto allait bientôt exécuter l'œuvre divine du Sanctuaire d'Assise. Il existe dans l'église de Sainte-Marie et Saint-Donat à Murano, un monument non moins précieux pour l'histoire de l'art et qui porte une date exacte et sûre. C'est un bas-relief en bois doré et peint (3). Au milieu saint Donat, revêtu des insignes épiscopaux; à ses pieds deux figurines, avec le costume de l'époque, représentant, l'une le podestat de Murano, Donato Memo, l'autre sa femme. En bas, à gauche du spectateur, l'inscription en caractères gothiques, l'un des spécimens les plus anciens du dialecte vénitien, est ainsi conçue: *corando MCCCX indicione VIII in tempo dello nobile homo miser Donato Memo honorando Podestà de Muran facta fo questa anchona de miser S. Donado.* (En 1310, le 8 du mois, au temps du noble messire Donat Memo, honorable Podestat de Murano, cette ancone fut exécutée pour messire Saint Donat). La plupart estiment que l'auteur de cette peinture est inconnu, mais suivant une opinion assez probable, ce serait l'œuvre d'un artiste muranais, Barthélémy Nason, mort en 1325 (4).

On cite encore deux autres peintres muranais du XIVe siècle: Quirino ou Quiricio et Bernardino qui signaient *de Muriano*. Nous ne savons sur quoi s'appuient ceux qui voudraient leur attribuer quelques figures de Saints, peintes à fresque, qui se trouvent autour du chœur au-dessous de l'abside intérieure, divisée en carrés dans la Basilique de Sainte Marie et Saint Donat, et une ancone à nombreux compartiments détériorée et en ruines dans la même église (5).

Les restes de la châsse en bois du B. Léon Bembo, qui se trou-

(1) L'époque à laquelle ce Crucifix fut exécuté nous est indiquée par l'histoire, qui nous apprend qu'il fut profané et poignardé par un mécréant, en 1290. M. Caffi, *Pittori in Ven. nel secol. XIV* (Dans l'*Arch. Ven.* Tome XXXV, p. I, 1888).

(2) Cicognara et Lanzi disent que la châsse fut exécutée en 1292, année de la mort de la B. Julienne. Zanotto, dans son étude sur la peinture vénitienne, insérée dans le livre: *Venezia e le sue lagune*, ne croit pas qu'il soit possible d'accepter cette date, mais plutôt celle de 1297, époque où furent retrouvés les restes de la Sainte.

(3) Il mesure 2.m. de hauteur sur 0.m. 44 de largeur.

(4) Zanetti V., *Guida di Murano*, p. 144. — Venise, 1866.

(5) Id ibid. p. 141 e 146.

vait à Venise dans la petite église de Saint-Sébastien, autrefois annexée à celle de Saint-Laurent et détruite depuis plusieurs années, datent de 1321. Ces restes sur lesquels sont répresentés les faits et gestes de saint Léon, sont actuellement conservés dans la cathédrale de Dignano en Istrie (1). L'image du Saint occupe toute le partie centrale: les compartiments latéraux sont partagés en deux, et chacun des quatre petits tableaux représente un miracle de Bembo. Sous la figure du Thaumaturge est l'inscription suivante:

MCCCXXI·FATV FUIT HOC OPUS.

Toute la peinture est sur fond d'or, comme dans les mosaïques, rehaussé çà et là de petits ornements, d'étoiles et de cercles, exécutés au moyen de pointillés (2).

Antoine Marie Zanetti cite un autre tableau, appartenant à la même époque, qu'il aurait vu à la *Scuola* de Saint-Nicolas près des Carmini. Il a disparu.

En 1849, l'artillerie autrichienne qui bombardait Venise, détruisit dans l'île de San Secondo, la contre-châsse qui renfermait les restes du Saint auquel l'île emprunte son nom. Sur cette contre-châsse se trouvaient plusieurs peintures qu'un moine, Alexandre Spaziani, cité par Cicogna, affirmait être de la fin du XIIe siècle (3).

Certaines peintures de style grec, qui décoraient le plafond de la *Scuola* de l'Annonciade aux Servites, et avaient été exécutées en 1314 à la détrempe, puis repeintes à l'huile, ont également disparu (4).

Nous n'avons parlé que des peintures, toutes anonymes, qui sont comprises dans le premier quart du XIVe siècle, et sont par consé-

(1) Caffi, ouvrage cité.

(2) Caprin, *Marine Istriane*, p. 310. — Trieste, 1889.

(3) Cicogna, *Iscr. ven.*, vol. VI, p. 909 et suiv.

(4) Caffi, ouvr. cité. La Confrérie de l'Annonciade (della Nunciata) aux Servites se trouvait en face de la grande église des Servites, illustrée par Fra Paolo Sarpi. Elle a été démolie. Il est fait mention des vieilles peintures qu'elle contenait dans les anciens guides. Quelques-unes de ces peintures, portant la date de 1314, sont décrites par Boschini.

quent l'œuvre d'artistes, nés au XIIIe siècle. Elles sont toutes précieuses au point de vue historique, mais chez ces contemporains de Giotto, on ne surprend aucun effort pour s'affranchir du vieux style byzantin.

Au milieu du XIVe siècle et à la même époque que les Toscans Simon Artini, Taddeo Gaddi et André Orcagna, vivaient et travaillaient à Venise Maître Paul et ses fils, Luc et Jean, Nicolas Semitecolo, Nicolas, fils de Pierre, Étienne, curé de Sainte-Agnès, Donato, Caterino et Laurent, d'origine vénitienne (1).

Examinons l'un des travaux qui nous ont été conservés de ces artistes, la partie postérieure de la Pala d'oro de Saint-Marc. C'est un panneau divisé en quatorze compartiments, peint sur fond doré, en 1344, par Paul (2) et ses fils Luc et Jean. Le souffle créateur de Giotto a passé sur la Vénétie, mais n'y a laissé aucune trace· Il n'y a pas même là la timidité de l'école de Giotto. On n'y constate que la sèche imitation byzantine. Les autres peintres, cités plus haut, ne se sont, pas plus que Paul, affranchis de l'influence grecque.

Dans la seconde moitié du XIVe siècle, un éminent artiste Vénitien perfectionna les excellentes traditions de Giotto; c'est cet Antonio, qui, suivant Vasari, enseigna « la manière de peindre les figu» res de telle sorte qu'on eût dit qu'elles parlaient » (*a chi è dell'arte a dipingere le figure in maniera che paia ch'elle favellino*). Mais comme Antonio se rendit en Toscane, y vécut, y travailla et y mourut, et comme son art n'eut aucune influence sur celui de son pays et

(1) Caffi, dans son opuscule plusieurs fois cité sur les peintres vénitiens du XIVe siècle, parle de tous ces peintres et de leurs œuvres avec une grande justesse d'appréciation. Crowe et Cavalcaselle, dans le IVe volume de leur histoire de la peinture en Italie, mentionnent et classent avec soin les œuvres existantes de ces peintres vénitiens.

(2) Dans les documents des Procurateurs de Saint-Marc aux Archives de l'État (*Proc. de supra,* liasse 77, n. 180), nous trouvons, à propos de Paul, le texte qui suit : « 1346 die 20 mensis iannuarii dedimus ducatos 20 auri Magistro Paulo penctori sancti Lucae, pro penctura unius anconae factae in ecclesia Sancti Nicolai de Palatio ».

n'y a laissé aucune trace, on ne peut le regarder que comme Vénitien de naissance seulement (1).

On constate une activité plus féconde dans la Vénétie, surtout à Vérone, où prit naissance une remarquable école de peinture. Au XIVe siècle, les œuvres de Turone, de Martino et de Stefano Veronèse, natif de Zevio, méritent d'être signalées.

C'est en ce même petit pays de Zevio qu'était né Altichiero familier des Seigneurs della Scala, et qui peignit la grande salle de leur palais. Mais de ces peintures et des autres travaux d'Altichiero, cités par Vasari, il ne reste pas la moindre trace. Il travailla également à Padoue, dans la Chapelle de Saint-Felix et dans la pétite église voisine de Saint-Georges, fondée par Raimond, marquis de Soragna. Dans les travaux qu'il exécuta pour la Basilique du Saint-Antoine et pour la petite église de Saint-Georges, il eut pour collaborateur Jacopo Avanzi de Vérone, peintre de génie, qui vivait vers la fin du XIVe siècle. Jacopo a laissé d'autres œuvres à Saint-Michel de Padoue et dans l'église de Mezzaratta, près de Bologne.

Avec Avanzi, ardi réformateur, l'art se débarasse de l'idéalisme inexpérimenté du XIVe siècle, et murit peu à peu pour aboutir au naturalisme du XVe siècle.

Guariente de Padoue, que Vasari a appelé par erreur Guariero (2), suivit la voie nouvelle, mais avec moins de talent. Nous avons de ses œuvres a Padoue, dans le Chœur des *Eremitani*, dans la chapelle du Palais *del Capitanio*, etc. et à Venise au Palais Ducal, où il exécuta

(1) Bernasconi, (*Studi sopra la pittura italiana dei sec. XIV e XV.* — Vérone, 1864, p. 13 et suiv.), prétendrait prouver qu'Antonio de Venise était déjà excellent artiste, qu'il avait fait ses preuves, lorsqu'il se rendit en Toscane, et ne fut point l'élève de Gaddi, mais qu'il appartenait à l'école vénitienne et qu'il rendit plutôt de grands services à l'école toscane, par sa manière de peindre et ses enseignements. On peut en effet démontrer chronologiquement qu'Antonio ne fut pas disciple de Gaddi, mais ce qu'on ne saurait établir avec certitude, c'est qu'il existât à Venise une école de peinture, à laquelle ait pu appartenir Antonio, dont Vasari et Lanzi, pour n'en pas citer d'autres, ont fait le plus grand éloge.

(2) Voir sur Guariente l'étude de M.r Schiavon, dans l'*Archivio Veneto* (T. XXXV, page 303 p. II); elle n'ajoute rien à ce qu'ont écrit Crowe et Cavalcaselle, qui, dans leur histoire, ont même donné la liste et la description des œuvres de Guariente.

un Paradis, plus tard recouvert par celui du Tintoret (1). Vasari cite aussi comme padouan ce Giusto Menabuoi qui, venu de Florence à Padoue, y fixa son domicile et y obtint le droit de cité. Il fit sentir à l'art vénitien l'influence florentine, plus que ne l'avait fait Giotto lui-même.

Dans les autres contrées de la Vénétie on cite Nicolò de Gemona, Simone da Cusighe à Bellune et Bernard également à Bellune.

Mais, à Venise, la peinture, avec la raideur que lui avaient communiquée les anciennes traditions, avait de la peine à s'assimiler d'autres éléments. Même vers la fin du XIV siècle et le commencement du siècle suivant, elle est, si on la compare à la sculpture, dans un état d'infériorité notoire.

Le style large et grandiose de Nicolas et d'André Pisan, trouva parmi les vénitiens des imitateurs de talent, et nous avons une preuve des progrès qu'avait faits la sculpture à Venise, dans les statues que l'on voit à Saint-Marc, et dûes aux frères delle Masegne, exécu-

(1) Guariente peignit le Paradis en couleurs, en 1365. On lisait au dessous les quatre vers suivants, attribués à Dante Alighieri:

L'amor che mosse già l'Eterno Padre
Per filia aver de sua Deità trina
Costei, che fu del suo figliuol poi madre
Dell'universo qui la fa Regina.

L'amour qui inspira à l'Éternel
Le désir d'avoir pour fille de sa triple divinité
Celle qui fut plus tard la mère de son fils
La fait ici Reine de l'Univers.

M.r Schiavon, dans l'étude déjà citée, parle d'une gravure très rare d'un certain Paul Furlano, exécutée en 1566 et reproduisant le *Paradis* de Guariente, mais il semble ignorer que dans un manuscrit sur parchemin, du XIVe siecle, existant au Musée Municipal de Venise et dans lequel est décrite *L'entrée de Louis de France au Purgatoire de Saint Patrice*, la légende se termine par le couronnement de la Vierge, tel qu'il a été représenté par Guariente et avec les vers attribués à Dante

tées en 1394, trente huit ans avant que Jacobello de Flor peignît l'œuvre la plus importante de l'ancienne école vénitienne, le *Couronnement de la Vierge* (1), qui se ressent encore de la raideur byzantine. La peinture de Venise, encore timide, était représentée par Jacobello de Flor (2), par son père François et par Jacobello de Bonomo, dont on connaît un tableau dans l'église de Sant'Arcangelo, près de Rimini, lorsque, vers l'année 1422, la République appela deux artistes éminents, Gentile de Fabriano et Victor Pisanello de Vérone, et les chargea de peindre une des salles du Palais Ducal. Pour Gentile, le plus bel éloge qu'on puisse faire de lui, c'est de rappeler le mot de Michel-Ange, affirmant que le Fabrianais avait, en peignant, la main semblable à son nom. Pisanello fut également un artiste supérieur; il naquit en 1380 et mourut en 1451 (3). Les écrivains de son temps rendent hommage à son talent.

Biondo de Forlì, auteur d'un ouvrage écrit vers 1450: l'*Italia illustrata*, parle de lui comme du plus grand peintre de son siècle. Barthélémy Facio, dans un autre ouvrage: *De Viris illustribus*, écrit

(1) Le tableau de Jacobello est passé, il y a peu de temps, de la sacristie du Dôme de Ceneda à la Pinacothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Lanzi cite un manuscrit: *Vite dei vescovi di Ceneda*, conservé à la bibliothèque de l'Évêché, où il est dit que ce panneau fut fait *ab eximio illius temporis pictore Jacobello de Flore*, en 1432, aux frais de l'Évêque Antoine Correr.

(2) Negroponte, Donato, Michel Giambono et Jacqûes ou Jérome Morazone continuèrent l'étude de Jacobello de Flor. Ridolfi et Lanzi citent, parmi les élèves de Jacobello, un Donato et Charles Crivelli, qui signait avec son titre: *Carolus Crivellus venetus miles pinxit*. Nous avons à la galerie de Brera à Milan de nombreux ouvrages de Charles Crivelli, exécutés de 1468 à 1493, et de son fils et élève Victor; mais ni la sévérité du coloris, ni le dessin, assez soigné quoiqu'un peu raide, ne font reconnaître dans Charles un disciple de Jacobello de Flor.

(3) Les auteurs qui se sont récemment occupés d'une façon particulière de ce grand précurseur de la renaissance, peintre et médailliste, sont: Ephrussi, Reiset, Friedländer, Heiss, Armand, Bode, Tschudi et Venturi. Ce dernier a publié trois articles intéressants, qui révèlent quelques côtés ignorés, ou mal connus, de la vie artistique de Pisanello: 1.° *I primordi del rinasc. artist. a Ferrara* (Riv. St. It., Turin, 1884); 2.° *I. Bellini, Pisanello und Mantegna in den sonetten des Dichters Ulisse* (Der Kunstfreund, Berlin, 1er octobre 1885, n. 19); 3.° *Il Pisanello a Ferrara* (Arch. Ven., 1885, T. XXX).

en 1456, le place, comme peintre, au-dessus de tous ses prédécesseurs. Porcellio dei Pandoni et Guarino de Vérone chantent ses louanges et le proclament l'égal de Phidias, de Praxitèle, de Polyclète, d'Apelle, de Miron, de Timon. Le poète ferrarais, Tite Vespasien Strozzi, le met au-dessus des représentants de l'art antique (1). Gentile de Fabriano et Victor Pisanello, en séjournant au milieu des lagunes, provoquèrent un progrès notable dans l'art par leur exemple et par leurs enseignements.

Avec eux commence la brillante peinture vénitienne, qui s'épanouit comme la fleur du printemps de la Renaissance.

A vrai dire, nous ne savons que fort peu de choses de ce premier réveil artistique. Il y a sur ce point plus d'une erreur accréditée. Les anciens historiens de l'art sont pleins d'inexactitudes tant pour les faits que pour les appréciations. Vasari, déjà suspect, lorsqu'il parle de l'école toscane, est d'une mauvaise foi manifeste, lorsqu'il traite des autres écoles italiennes. Les écrivains, qui se sont occupés de l'art vénitien, Sansovino, Ridolfi, Boschini, Zanetti, Moschini, etc., ne nous offrent pas non plus des témoignages complètemant sûrs. Lorsque la République fut détruite et que les corporations religieuses furent supprimées ainsi que les corporations des arts, tout un immense trésor artistique se trouva malheureusement dispersé. Alors des artisans de mauvaise foi cherchèrent à imiter un grand nombre de tableaux qu'ils prétendaient prevenir de tel couvent, de telle église.

Les peintures se multiplièrent absolument comme se multiplient chez les brocanteurs actuels les objets d'art ancien. C'est ainsi qu'une quantité d'œuvres fut baptisée sous de faux noms et qu'on inventa même un nombre infini de noms de peintres, qui n'avaient jamais existé.

Aioutez à cela le défaut de documents, devenus trop souvent la

(1) A ces trois éloges en vers de Pisano, il faut en ajouter deux autres, l'un de Basinio et l'autre de Joseph Castiglione d'Ancone. Les vers de Guarino, de Porcello, de Bosinio et de Strozzi furent imprimés par Cavattoni (*Due opere del Guarino*, Vérone, 1860 — *Tre carmi in lode di Vittore Pisano*, Vérone, 1861). Ceux de Castiglione furent insérés dans le *Miscellanea italica erudita* (Parma, 1690, T. 22).

proie des flammes, et la faiblesse de la critique artistique qui ne savait se faire de l'art une idée bien exacte.

Dans ces derniers temps l'esprit d'examen a apporté une lumière, qui a éclairé, sinon tout, du moins suffisamment certains points.

Pour ne parler que des auteurs les plus récents, Cavalcaselle et Crowe (1) nous ont donné sur les origines de l'art vénitien une foule de détails, mis en œuvre, il est vrai, avec une largeur de vue insuffisante, et le Sénateur Jean Morelli (2) l'a fait à son tour avec beaucoup plus de compétence et de soin.

Ensuite, des particuliers ont entrepris ces partielles et modestes études, qui seront une immense ressource pour les futurs historiens de l'art vénitien. C'est ainsi que des savants ont découvert dans certains documents les noms des peintres du XIVe et du XVIe siècle, la date de quelques-uns de leurs autographes et quelquefois même leur domicile (3). D'autres ont appliqué la méthode historique à l'étude des ouvrages des anciens maîtres (4). D'autres encore ont distingué les uns des autres, au moyen de comparaisons et de rapprochements, les artistes de même nom, et ont fait disparaître ainsi bien des doutes (5).

Les études et les recherches, telles que notre siècle les veut, ont enfin reçu de certains critiques étrangers, passionément épris de l'art vénitien, une forme élégante, où l'exactitude des renseignements s'unit à une grande finesse d'appréciation (6).

(1) Crowe et Cavalcaselle, *A history of painting in north Italy*, London, Murray.

(2) Lermolieff (Morelli), *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologne, Zanichelli, 1886.

(3) Barthelemy Cecchetti a publié dans l'*Archivio Veneto* (T. XXXIII et XXXIV), tirés des documents originaux, des noms et des autographes de peintres et de lapidaires, qui ont existé à Venise du XIVe au XVIIe siècle.

(4) Parmi les premiers, Michel Caffi, auteur d'études intéressantes sur les premiers peintres vénitiens.

(5) Voyez dans l'*Archivio Veneto* (T. XXXIV, P. II) l'article de Mr Della Rovere: *Dell'importanza di conoscere le firme antiche dei pittori.*

(6) Le premier de tous, le critique anglais Ruskin, malgré la singularité de quelques-unes de ses idées, et parmi les auteurs français Lafenestre, Müntz, de Tausia, etc.; parmi les Allemands Burkhardt, Thausing, Bode, etc.

III.

Considérons d'abord la grande école de peinture Vénitienne à partir de Gentile de Fabriano et du véronais Pisanello. Gentile et Pisanello, ont, à n'en pas douter, exercé une heureuse influence sur les œuvres d'Antoine Vivarini, qui fonda à Murano, de 1430 à 1440, un atelier de peinture d'où sortirent ensuite Barthélemy Vivarini, frère cadet d'Antoine, Alvise Vivarini, André da Murano, etc. (1). Après avoir peint au Palais Ducal le combat légendaire, où la flotte vénitienne s'était mesurée avec celle de Barberousse, près de Pirano (dans le golfe de Trieste), Gentile de Fabriano partit pour Florence et Rome. Il était accompagné d'un jeune vénitien, qui n'avait pas hésité un moment à quitter son pays, tant il s'était pris d'enthousiasme pour la nouvelle méthode artistique enseignée par le peintre de Fabriano. Nous voulons parler de Jacopo Bellini. Quelques auteurs veulent que Bellini ait été suivi de sa famille et font naître à Rome son fils Jean, le peintre suave des madones, mais c'est là une assertion qu'il faudrait prouver.

Ce qui est certain, c'est que Jacopo fut le premier grand peintre vénitien et l'on ne saurait parler de l'école fondée par lui, sans entrer dans quelques détails sur sa personne et sur ses fils.

Jacopo demeure surtout célèbre dans l'histoire de la peinture pour avoir été le père de deux grands peintres. Il avait donné à son fils aîné le nom de Gentile, en souvenir du peintre de Fabriano, son maître chéri. Le cadet, plus jeune de cinq ans, *el più eccelente pitor*

(1) Lermolieff (Morelli), Ouvr. cité, p. 367.

de Italia, comme l'appellait Sanudo, se nommait Jean. Lorsqu'il eut travaillé avec Gentile de Fabriano, et avant de retourner à Venise, Jacopo, après 1436, se rendit à Ferrare, où l'appellait Lionel d'Este, qui lui donna quelques commandes.

Ensuite, vers 1450, il alla s'établir à Padoue avec sa famille et il semble s'être fixé ensuite à Venise, qu'il abita pendant le reste de sa vie. Padoue était encore un centre artistique florissant. En 1444, Donatello y était allé et il y resta dix ans, pendant lesquels il travailla à la statue de Gattamelata et aux bronzes de Saint-Antoine. Squarcione avait donné une grande impulsion à la peinture, laissant à son élève Mantegna le soin d'achever la révolution. Jacopo connut Mantegna, auquel il donna sa fille Nicolosie en mariage. A part ces détails, on ne sait presque rien sur le vieux Bellini dont on ne conserve qu'un très petit nombre d'œuvres.

Lanzi affirme avoir vu une Madone de Jacopo, signée de lui (1). Son style rappelle celui de Squarcione, dont il semble s'être inspiré, suivant Zanotto; il avait également peint un très grand panneau représentant une ville assiégée, panneau qui existait au Palais Cornaro dit *della Regina* (2).

Le Musée de Vérone possède un Christ en croix, de grandeur naturelle, peint à la détrempe et portant l'inscription: *Opus Jacobi Bellini.* Le dessin en est sec, les draperies rappellent trop la manière de Giotto, mais le visage du Nazaréen est très doux d'expression, quoique l'œuvre ait souffert des restaurations qu'elle a subies.

Un panneau peint aussi à la détrempe est beaucoup plus important, bien qu'également restauré; il représente une Vierge avec l'enfant Jésus et se trouvait jadis au *Magistrato del Monte Novissimo* (3);

(1) C'est, peut-être, la Vierge à l'enfant, sur le cadre de laquelle est écrit: « *Opus Iacopi Bellini Veneti* » qui se trouve à l'Académie de Venise. Mais l'inscription est certainement falsifiée et la peinture ne semble pas appartenir à Bellini. Les catalogues de la Pinacothèque vénitienne confondent ce tableau avec celui qui existe à Lovere, au palais Tadini.

(2) M.r Caffi nous a dit avoir vu ce magnifique tableau à Venise, il y a quelques années, chez un brocanteur qui possédait des objets très précieux et avait sa boutique sur le quai des Esclavons. Nous n'avons pu savoir ce qu'est devenue cette peinture.

(3) Moschini, *Guida Ven.* MDCCCXV, V. II, p. 497. — Les citoyens mettaint en dépôt aux *Monte vecchio*, *nuovo e nuovissimo* les emprunts à l'État.

il se trouve aujourd'hui à Lovere (Province de Bergame), dans le palais Tadini. « L'empâtement des chairs », écrit Caffi, « la vivacité » des tons, la noblesse de l'expression, tout est sublime, et révèle en » Bellini un excellent peintre, inspiré et nourri des plus belles pro- » ductions de la nouvelle école toscane ».

On sait encore que Jacopo exécuta pour la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, plusieurs tableaux, dont les sujets sont très minutieusement décrits par Ridolfi (1). Le temps a détruit ces ouvrages, comme il a fait disparaître ceux qu'il avait exécutés dans l'église du Santo à Padoue (2).

L'ignorance d'un Évêque a causé également la perte du Crucifiement, œuvre de Jacopo, portant la date de 1436, qui couvrait toute la paroi gauche de la chapelle du Saint-Sacrement dans la Cathédrale de Vérone.

Suivant Jean Morelli (3), des travaux qui rappellent beaucoup la manière de Jacopo, sont l'*Annonciation* de l'église de Saint-Alexandre à Brescia, attribuée à Fra Angelico, et la Madone n. 150 de la Collection municipale de Bergame (Section Lochis), inscrite à tort sous le nom de Gentile de Fabriano.

Bellini fit le portrait de nombreux personnages Vénitiens et Ridolfi assure avoir vu en outre ceux de Pétrarque et de Laure.

L'*Anonimo* publié par Morelli, dans sa *Notizia*, cite plusieurs autres œuvres de Jacopo existant à Padoue, dans la maison de Pierre

(1) Ridolfi, *Mer. delle Arti.* P. I, p. 35 et suiv. Venise, 1648.

(2) *L'Anonimo* de Morelli dit: « *La première Chapelle, à droite en entrant dans » l'église, fondée par Gattamelata, fut peinte par Jacopo de Montagnana de Padoue » et par Pierre Calzetta, son beau-frère, mais la pala qui s'y trouve fut peinte par » Jacopo Bellino, Jean et Gentile, ses enfants, ainsi que cela ressort de l'inscription* ». Cette inscription était ainsi conçue: « Iacobi Bellini Veneti patris ac Gentili et Ioannis natorum opus MCCCCLX ». On ne sait plus ce qu'est devenue cette pala. L'*Anonimo* écrit encore: « *La figure à fresque dans l'église* (du Santo) *sur le premier pilier à » gauche, le fut par Iacopo Bellini* ». Cette peinture a été également détruite. L'*Anonimo* qui donne de si précieux renseignements sur les œuvres d'art de la première moitié du XVI[e] siècle à Padoue, Crémone, Milan, Pavie, Bergame, Crème et Venise, est probablement le savant patricien Marcantonio Michiel.

(3) Lermolieff (Morelli), *Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom.* Leipzig, 1890.

Bembo: un portrait en profil de Gentile de Fabriano (1), un portrait de Bertoldo d'Este, et un profil à la détrempe du père de Leonico Tomeo, professeur de philosophie à l'Université de Padoue.

Il existait à Venise, toujours au dire de l'*Anonyme* de Morelli, dans la maison de Messire Gabriel Vendramin (1530) le grand album sur papier de coton des dessins au crayon, exécutés par Jacques Bellino — *el libro grande in carta bombasina de disegno de stil de piombo fo de man de Iacomo Bellino.*

C'est là le précieux livre d'études, qui, après avoir appartenu à Vendramin, devint la propriété des Soranzo et ensuite de l'évêque de Vicence, Marc Corner, du comte Bonomo Algarotti, de ses héritiers Corniani, de Jean-Marie Sasso et enfin du prêtre Jérôme Mantovani, dont les héritiers le vendirent, moyennant quatre cents napoléons, au Musée Britannique, où on le voit dans le cabinet des dessins et des estampes.

On lit sur le frontispice, en caractères anciens: *de mano de mi* (2) *Iacopo Bellini veneto 1430, in Venetia.*

Dans l'intérieur étaient traités des sujets très variés, tirés de l'Évangile et des légendes de saints, des études de rue, de perspective, ainsi que des détails architectoniques ingénieux, des études d'animaux, la représentation d'un tournoi avec un grand nombre de figures, etc. (3).

Un autre recueil de dessins, égaré dans le grenier d'un vieux château de Guyenne, vient d'être découvert et acheté par le Musée du Louvre, grâce aux soins intelligents de M. M. de Ronchaud, Courajod et de Tauzia.

Dans ces dessins comme dans ceux de Londres, Jacopo se montre un admirateur enthousiaste de l'antiquité. M.r Müntz (4), en parlant de cet important recueil, met en lumière quelques côtés du génie admirablement varié de ce grand artiste trop oublié, qui n'est certainement pas inférieur à son contemporain Squarcione.

(1) Frizzoni, dans la réédition de l'*Anonimo*, dit que le portrait de Gentile de Fabriano, se trouvait en vente au Palais Gradenigo, en 1815.

(2) Suivant quelques auteurs on devrait lire *me.* ou *ms.* (messer).

(3) Voyez la note de Frizzoni, p. 220, dans la Notizia dell'*Anonimo* déjà citée.

(4) *Gazzette des Beaux-Arts*, T. XXX, p. 346, 431.

Müntz dit même : « Jacopo a si bien et si savamment uni le culte » de l'antique à l'etude de la nature, qu'il peut être comparé à Paul » Uccello et à Pisanello ». Il fut l'heureux émule de ce dernier dans un portrait du Marquis Lionel d'Este, que les deux peintres exécutèrent chacun de leur côté, comme pour mesurer leurs forces (1).

Les deux dessins attribués à Jacopo, à savoir *un monument funéraire* et *la Flagellation*, qui sont maintenant au Louvre, et proviennent de la Collection His de la Salle (2), méritent plus encore d'être cités,

Les deus recueils de Londres et de Paris sont les œuvres les plus importantes qui restent du vieux Bellini.

Il ne serait pas juste que son nom ne fût connu que par la renommée de ses deux fils, Gentile et Jean.

C'est lui, incontestablement, qui marque l'aurore lumineuse de la peinture vénitienne. Par conséquent tout ce qui rappelle son souvenir, tout ce qui a trait à ses enfants, où à son école, doit nous être particulièrement cher ; aussi nous ferons-nous un devoir de dire ici un mot de certains documents concernant les trois Bellini, que nous avons eu le bonheur de découvrir dans les papiers des Archives de Venise.

Au milieu de l'obscurité qui règne sur les origines de la peinture vénitienne, le moindre rayon de lumière a son importance.

L'une des Confréries les plus importantes, dont nous verrons plus loin l'organisation et qui prospéraient à cette époque à Venise, était la Scuola de Saint-Marc. Elle jouissait de revenus considerables, qu'elle consacrait à des œuvres de bienfaissance. Fondée en 1260, sur la paroisse de Saint-Croix, elle transporta, le 25 avril 1438, son siège au Campo des S. Jean et Paul, dans un local attenant au Monastère, local qu'elle entreprit alors d'embellir. Messire Antoine Civran était, en 1466, *Guardian Grando* de la *Scuola* et par une convention en date du 17 Juiliet (3), chargeait Jacopo Bellini d'y exécuter

(1) Venturi, *Iacopo Bellini, Pisanello und Mantegna.* etc.

(2) Both de Tauzia, *Not. de la Collection His de la Salle*, pag. 24, 26. Paris, 1881.

(3) « In Christi nomine MCCCCLXVI adi XVII luio.

Chonvinzion e pati fati tra misser Antonio Zivran guardian grando de la Schuola de misser San Marcho et de sue compagni da una parte et maistro Jachomo belin

quelques peintures. Jacopo prenait l'engagement de peindre une frise sur la façade donnant sur le *Campo*. La Passion de Jésus sur la

depentor dalaltra chome apar per scritura de man del dito misser lo guardian et sotoschrita de man de ser alvixe de usnagi avichario per confermazion de quela et sotoscrita de man del dito maistro Jachomo belin chome el contenta a i diti pati i quali dixe in questo modo.

A dechiarazion de la veritade questi sono i pati et convinzion fata tra misser Antonio Zivran guardian grando de la Schuola de San Marcho e i suo compagni da una parte e maistro Jachomo belin de l'altra parte.

El dito maistro Jachomo belin promete de far in la testa de la Schuola varda suxo el campo tuta quela faza nela qual ne entra una pasion de christo in croxe richa de figure et altro che stia benissimo.

Item uno teler dal chanto sopra la porta de l'albergo che prinzipia a mezo el volto e compie fina ala finestra conzonzerse con l'altro quaro suxo el qual quaro farà la Instoria de Jeruxalem con christo e i ladroni.

El qual lavor sia fato si belo e ben fato melio che mai lavor l'abia fato de bontà et de cholori perfeti de azuro e de altri cholori ubligandose de non tuor per fin el farà questi lavori altri lavori de alguna condizion soto pena de quelo parerà a i ofiziali se trovera in la Schuola a sua deschrizion e consienzia. El qual lavor el dito maistro Jachomo belin aver debia de suo manifatura e spexe de cholori chola e horo e zeso ed ogni altra chaxon aspeta a la pentura, per tuti do lavori ducati 375 d'oro e se el dito se portase de i diti lavori si perfetamente che a i ofiziali per sua consienzia parese de darge ducati 25, questo sia in sua libertà e consienzia loro, ma per i diti ducati 25 non posi esser astreti salvo tanto quanto piaxerà a i ofiziali se troverà per i tempi. El pagamento de diti die aver al prexente per chapara ducati X d'oro e designado laverà el quaro davanti de la pasion abia ducati XXV e disegnà laverà laltro quaro da ladi abia altri duc. XXV, et chusi di tenpo in tenpo segondo chomo lo laverà e solizitera lo lavor da parte in parte labia danari fin compido lavor in perfizion chomo e dito da esser zudegà per tuti intendenti de simel mestier et ancho per i fradelli e ofizialli de Schuola che christo a tuti dia sanità e contento de le aneme e di corpi.

Adi 16 luio 1466,

fo prexo ala bancha tra nui ofiziali i pati sora scriti chon la condizion sopra scrita de qual se atrovasemo in lalbergo XII di qual fo de si 8 e 3 de no et el guardian da matin non volse meter balota e mi alvixe de Usnagi indegno avichario ho sotoscrito de consentimento e de volontà da tuti nuj.

MCCCCLXVI, adi XVII luio.

E mi Iachomo belino depentor som chontento como è schrito de sopra.

E mi nicholo da le charte scrivan de la dita scuola de mia mano ho scrito ia soprascrita schritura ».

(Arch. de l'État à Venise, *Scuola grande di San Marco*, Notatorio 1428-1503. — Liasse 35).

Croix devait y être représentée avec un grand nombre de figures et beaucoup d'accessoires d'un bel effet. En outre, un tableau peint sur toile devait être placé au-dessus de la porte de l'édifice, dans l'espace compris entre la moitié de la voûte et la fenêtre, et qui va rejoindre l'autre compartiment: il devait également peindre dans ce dernier l'Histoire de Jérusalem, le Christ et les larrons. Le peintre s'obligeait sous peine d'amende, à ne s'engager par aucun contrat pour l'exécution d'autres travaux, et cette amende était laissée entièrement à la discrétion des administrateurs de la *Scuola*.

Jacopo recevait pour les divers travaux de ces deux commandes, y compris l'exécution, les frais de couleur, or, plâtre, colle et *ogni altra chaxon aspetta a la pentura* (et toute autre chose ayant rapport à la peinture), 375 ducats d'or. Une gratification de 25 ducats lui était promise, en outre, si les administrateurs jugeaient les travaux exécutés à leur pleine et entière satisfaction. Il recevait immédiatement 10 ducats à titre d'arrhes, et le contrat se terminait par la clause expresse que ces ouvrages seraient préalablement appréciés, non pas seulement par tous ceux qui s'entendent en peinture, mais aussi par les membres de la Confrérie et les administrateurs; finalement venait une invocation à Jésus-Christ pour le salut de leurs âmes et la santé de leurs corps.

La Confrérie de Saint-Marc voulut encore, indépendamment des peintures de Jacopo, enrichir la maison où elle siégeait, de travaux de ses deux fils déjà célèbres.

Un autre document (1) nous montre, le 15 décembre 1466, maître

(1) « † Iesus MCCCCLXVI adi XV dezembrio.

Chonvinzion e pati fati chon mistro zentil belin de pluj lavori apar qui de soto e prima dise chusi:

Sia manifesto a qui vedera questo schrito chome misser antonio zivran vardian de la schuola de misser san Marcho e romaxi dachordo con mistro zentil belin pentor, el qual misser zentil de far suso la dita schuola over sala de la dita schuola de misser san marcho do teleri de pentura suso terlise i qual teleri lui a nele man suso i qual el de far suso uno listoria chome faraon esci fuora de la zità con el so ezerziro e chome el se somerse et in laltro chome el so populo se somerse e chome laltro populo de moise fuzi nel deserto chome in parte e mostrà per il disegno el de far el dito lavor ben e dilizentemente e meter boni cholori azuro e horo chome achadrà a tute sue spexe in modo chel sarà a paragon con i altri.

E per so manifatura daver dala schuola de misser san Marcho ducati zento zin-

Gentile Bellini, passant avec le même messire Antoine Civran, un contrat par lequel il s'engage à exécuter pour la dite Confrérie de Saint-Marc, deux tableaux sur toile, dont l'un devait représenter Pharaon sortant de la ville à la tête de son armée, pour être ensuite englouti, et l'autre la fuite des Hébreux au désert.

Bellini, ayant déjà présenté un dessin de ces compositions, il lui est recommandé de les peindre avec le plus grand soin et d'employer d'excellentes couleurs bleu et or. De plus, l'artiste s'engage à exécuter un travail supérieur à celui de son père et plus important, ou tout au moins de même valeur, à la condition d'en être proportionnellement rémunéré.

Le troisième document, portant la date du 24 avril 1470 (2), met sous nos yeux une convention passée entre messire Gabriel Gilberti, *Guardian grando* de la *Scuola* de Saint-Marc, d'une part, et de l'autre, Jean Bellini, qui prend l'engagement de peindre un tableau sur toile pour être placé à l'extrémité de la *Scuola*, le premier vers le maître-autel. Ce tableau, en forme de diptyque, devait représenter le Déluge et l'Arche de Noé, ainsi que tous les détails de cette scène. Les conventions que la Confrérie de Saint-Marc avait signées anté-

quanta senza queli li ha promexo ser nicolo dale carte el pagamento daver in questo modo che subito inzesado che lhaverà i diti teleri daver per chapara ducati 5 chome lui haverà poi disegnadi ducati de aver 12 1/3 el resto del pagamento de aver segondo che de tenpo in tenpo el lavorerà e chussi de tenpo in tenpo i se de andar dagando danari e fazando el suo dover anchora lui habia el suo. E perche el dito mistro zentil se ubliga far mior e maior opera over tanta chome quella de so padre mistro Jacomo belin fazando chome e dito de aver de so manifatura tanto per tanto sarà plui fatura e mancho fatura de quela del dito mistro Jacomo belin de aver pliu e mancho. »

(Arch. de l'État, Doc. cit., liasse 36).

(2) « adi 24 aprile 1470.

Per parte prexa adi dicto per misser gabriel zilberti vardian grando e compagni fo termenado come etiam alias fo deliberato de dar el teller in cavo de la Schuola primo verso l'altar grando de campi 2 a ser Zuan bellim nel qual die far el Jeluvio e larcha de noe cum le sue pertinentie cum i muodi e condition pacti notadi neli pacti de ser lazaro bastian in omnibus et per omnia et per ipsum in quello notadi e cusi lui se soto scriverà de sua man.

Io Zuan belin son contento di quanto e sopra scripto sopra. »

(Arch. de l'État, Doc. cit., liasse 38).

rieurement avec un autre peintre, Lazare Bastiani, élève de Victor Carpaccio, le 7 Janvier 1469 (1), devaient régir le contrat passé avec Jean Bellini. Bastiani avait à peindre également un diptyque, l'histoire de David, et il acceptait les conditions souscrites par Jacopo Bellini.

Ces œuvres furent probablement terminées, mais elles devinrent la proie des flammes qui dévorèrent, en 1485, la *Scuola* de Saint-Marc. L'édifice, qui fait actuellement partie de l'Hôpital Civil, fut reconstruit, en 1490, avec cette magnificence qui en fait encore de nos jours une des plus belles constructions de Venise. Il fut dessiné par Martin Lombardo, avec l'aide, suivant certains auteurs, de François Colonna, ce moine de Venise dont parle Rabelais, que Lesueur devait étudier, et qui, par son ouvrage, intitulé: *Il Sogno di Polifilo*, et propagé en France par Serlio, exerça une influence considérable sur l'architecture française. Non seulement la *Scuola* de Saint-Marc présente un aspect majestueux, non seulement on y remarque la pureté des lignes et la beauté des ornements, sans doute autrefois dorés, les merveilleux bas-reliefs de Tullio Lombardo, les incrustations de marbres les plus précieux, mais on peut encore admirer à l'intérieur la richesse et le bon goût des salles. Il y en a deux: l'une au rez-de-chaussée, est divisée en trois nefs; l'autre est à l'étage supérieur. On y accède par deux magnifiques escaliers, qui se font face. On admire dans les plafonds des pièces supérieures des caissons de forme octogonale, ornés de frises, de feuillages, de lions, de dauphins, de têtes d'homme et d'autres figures, le tout disposé avec tant de symétrie, que c'est un des meilleurs modèles du genre. L'esprit peut encore se faire une idée de l'aspect que devaient offrir ces salles, lorsque les membres de la Confrérie de Saint-Marc s'y trouvaient réunis pour traiter des intérêts de la cité ou pour se rendre Dieu propice par de magnifiques cérémonies religieuses.

Après son séjour à Constantinople, auprès de Mahomet II, Gentile Bellini était revenu à Venise. Nous apprenons par un quatrième document, en date du 1.er Mai 1504 (2), qu'il était alors *Vicario* (pré-

(1) Arch. de l'État. — Docum. cit. — *Notatorio* 1479-1503, liasse 38.

(2) « 1504 a di primo mazo

Conziosache messer Zentil belin nostro fradelo et al presente vichario a la bancha si offerischa mosso d'amor et carità chel dize aver a questa nostra Schuola desideroxo

posé à la garde des objets précieux) de la Confrérie de Saint-Marc. Il sollicita et obtint l'autorisation de peindre un tableau sur toile, voulant, disait-il, laisser *una perpetua memoria di sua virtù,* dans ces salles où avaient travaillé son père et son frère; Messer Marc Pellegrini, *Guardian Grande* et les Confrères décidèrent de placer cette toile au fond de la salle, en face de la grande porte.

Mais les jours de Gentile Bellini étaient comptés. Vasari, Ridolfi, Lanzi et beaucoup d'autres écrivains placent sa mort en 1501; le Catalogue des Galeries Royales de Venise se contente de l'indiquer par un point d'interrogation.

Cette date est cependant bien connue. Marin Sanudo nous la fournit avec une exactitude indiscutable dans ses *Diarî,* quand il écrit à la date du 3 février 1507: « Je note aujourd'hui que Gentile » Bellini a été enterré à Saint-Jean-et-Saint-Paul ». (*Noto oggi fu sepolto a San Giovanni et Paolo Gentile Bellini*).

massime de lassar perpetua memoria de sue virtù in dita schuola nostra, far in l'albergo de la dita un teler del mestier suo de pentura che habia a meterse in testa del dito albergo per mezo la porta granda del dito albergo, et habia porto molti partidi sopra de ziò che sono al proposito de dita schuola nostra imperò chel par voler tuto quelo voremo tuti nuj de la bancha over la mazor parte de queli che a la dita se atroverà si del prexio chome del tempo, pur che una volta el sapia sel se a a far o no. Imperò l'andarà parte che mete el spetabel misser marcho pelegrin guardian nostro che dito teler dar se debia al predito messer Zentil el qual habi a far fra quel più breve termine far si potrà tuta volta romagnando in bon achordo et composizion chon nuj prediti presidenti, altramente la prexente parte sia de nissun valor et vigor come se fata non fuse.

Misser marcho pelegrin guardian grando
misser agustin negro guardian da matin
piero borgi schrivan
ser andrea de la schala de mezano
ser antonio de jachomo de mezano
ser tomaxo di obizi
ser lucha de zuane
ser zan jachomo bordi
ser etor otobon
ser marcho de la pigna
ser andrea da brazo
+ de parte — 8 }
de no — 3 } e fo prexa ».

(Arch. de l'État. — Docum. cit. — *Notatorio* 1498-1538, liasse 26).

Le testament de Gentile existe aux Archives notariales de Venise, et le texte en a été publié par M. Michel Caffi. Il lègue à son frère Jean plusieurs objets, et entre autres le fameux livre de dessins de leur père Jacopo, — celui-là même qui est au Musée Britannique, — à la condition que Jean prendra l'engagement de terminer les peintures qu'il laisse inachevées dans la *Schola* de Saint-Marc. Voici textuellement cette partie du testament: « *Item volo et ordino atque rogo Ioannem fratrem meum ut sibi placeat complere opus per me inceptum pro Scola Sancti Marci, quo completo sibi dimitto et dari volo librum designorum qui fuit quondam patris nostri ultra mercedem quam habebit a dicta Scola, et si nolet perficere dictum opus, volo dictum librum restare in meam commissariam* ». Ces mots: *et si nolet perficere dictum opus*, etc., cachent-ils une secrète défiance? Le testateur craignait-il que son frère ne voulût point laisser même un moment son genre ordinaire, la peinture d'autel, pour traiter un sujet décoratif? Jean avait cependant déjà peint la mêlée des batailles, l'agitation de la foule, car il avait restauré le tableau de Gentile de Fabriano, représentant au Palais Ducal la défaite des Impériaux à Salvore, et il avait en outre terminé l'esquisse d'Alvise Vivarini représentant Frédéric Barberousse avec son fils Othon. La prédilection de Jean était, cependant, pour les Madones au regard voilé et profond; il les préférait et de beaucoup, à la foule bruyante, bigarrée, multicolore, que Gentile excellait à reproduire avec sa belle franchise de coloris.

Aussi, lorsque la marquise d'Este, Isabelle de Gonzague, voulut, en 1501, avoir pour son cabinet de travail, un tableau de Jean Bellini, représentant un sujet profane (une histoire ou une fable mythologique), l'artiste ne consentit jamais à entreprendre ce travail, sous prétexte qu'il était très occupé par les peintures du Palais Ducal. Mais on trouve le véritable motif de ce refus dans les paroles que Lorenzo de Pavie, habile sculpteur sur bois, adressait, au mois d'août 1502, à la marquise Isabelle: « Quant au tableau que devait faire » Jean Bellini, impossible de le décider; ce n'est pas que M. Michele (1) et moi ne l'y ayons poussé, mais j'ai toujours pensé qu'il ne » le ferait pas, comme je l'ai déjà dit à Votre Seigneurie; ce n'est

(1) Michel Vianello, grand amateur et collectionneur d'objets d'art.

» pas un homme à peindre des histoires (*lui non è omo per fare is-* » *torie*), il fait des promesses, mais ne va pas au delà (1) ». Et la bonne marquise, la *magnanima*, *saggia*, *alma Isabella,* comme l'appelle Tebaldeo, dut renoncer à se procurer un tableau du genre qu'elle désirait et se contenta d'obtenir de Jean Bellini, une Crèche avec la Madone, Notre-Seigneur, Saint Joseph, un Saint Jean-Baptiste et les bêtes, (*la Ma, el nostro Sre Dio, S. Isep, uno S. Ioanne Baptista e le bestie*) (2).

Quelle différence entre les deux frères Bellini! Jean, au génie intime, plein de recueillement, presque extatique (3) et Gentile, tout le contraire d'un ascète. Jean voulut cependant accomplir le désir de son frère; c'est du moins ce que nous apprend le dernier document, portant la date du 7 mars 1507 (4). Jean prend l'engagement de terminer le tableau qu'avait commencé Gentile. Il s'agit probablement

(1) La correspondance très curieuse d'Isabelle de Gonzague avec Vianello, Lorenzo de Pavie et Jean Bellini, a été publiée par Mgr. Braghirolli dans l'*Archivio Veneto* (T. XII, IIe partie, 1877).

(2) Le peintre, sur le désir de la Marquise, y ajouta plus tard un Saint-Jérôme.

(3) Lermolieff (Morelli) dans son dernier livre (*Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom.* — Leipzig, 1890), en parlant de deux tableaux de la galerie de Brera à Milan, dit de l'un d'eux représentant la Pitié : « La douleur d'une » mère pleurant la perte de son fils n'a trouvé dans aucune autre œuvre d'art une » expression aussi profonde et aussi tragique ». Quant à l'autre tableau qui représente la Vierge, le sévère critique assure qu'il ne connait aucune autre Madone qui lui ait fait autant d'impression.

(4) « Essendo manchà de questa vita misser zentil belin nostro fradello et essendo romaxo el teller la principiado per la scuola non compido Et havendo lasà dito misser Zentil per suo testamento che messer Zuane suo fradello el debia compir cum lasarlli algune cosse se el compirà dito teller. Et essendo sta conferido con el dito misser zuane suo fradelo zercha al conpir de dito teller el dito messer Zuane he contento di compirlo con quella medema condicion e pati havea fato el dito condam suo fradelo misser zentil de aver quello resterà batudo quello havea havuto el condam misser zentil come ne i libri de la scuola apar dichiarando che el dito misser zuane vuol che misser marco pelegrin sia quello habia a governar questa cossa e non voler haver a far con altri che con lui si de haver li danari come ognaltra cossa. Onde misser piero de alberto e compagni mete la parte chel dito misser marco pelegrin habia ogni libertà de poder far el tuto zercha al conpir de dito teller come li parerà e piacerà che tanto quanto lui farà sia ben fato e quello lui desborserà la scuola

de l'œuvre magistrale qui représente la *Prédication de Saint Marc sur la place d'Alexandrie d'Égypte.*

Ce prodigieux tableau, que Vasari a, par une affirmation si étrange, attribué à Jean Mansueti (1), reproduit au milieu d'une foule nombreuse et variée, les portraits d'un grand nombre de confrères de la *Scuola* de Saint-Marc. Au milieu sont plusieurs femmes vêtues d'étoffe légère et blanche; les unes agenouillées, les autres assises par terre, écoutant la prédication du Saint. Sur la place est l'église de Sainte-Euphémie, qui ressemble beaucoup à celle de Saint-Marc.

Ce tableau est peint sur toile, et a 3.m. 47. de hauteur sur 7.m. 70. de largeur. Il se trouve aujourd'hui en parfait état de conservation à Milan, où il est le principal ornement du grand salon du Musée de Brera.

li debia restituir con i pati e condizion fati de la scuola con el condam misser zentil bellin.

Essendo ala banca n. 14 fo prexa de tute le balote ».

(Arch. de l'État. — Docum. cit., liasse 33).

(1) Milanesi, dans ses Commentaires sur Vasari (Florence, Sansoni, 1878, t. III, p. 178) dit aussi que plusieurs hésitent à attribuer cette toile à Gentile Bellini

IV.

A partir de cette époque, la peinture vénitienne n'a plus à enregistrer que des chefs-d'œuvre. Des noms d'artistes fameux en marquent le cours splendide. Les premiers de tous sont les deux Bellini, Victor Carpaccio, Cima de Conegliano. Ce sont eux qui donnent véritablement à la nouvelle peinture du XVe siècle son caractère particulier. Ils s'éloignent, avec toute la mâle hardiesse du génie créateur, des traditions surannées et se rapprochent ardemment de la réalité. Avec eux nous retrouvons vraiment le mouvement, la vie. Dans leurs peintures les caractères de temps et de lieu, qui constituent la physionomie spéciale d'un siècle, apparaissent dans tout leur jour.

On surprend sur leurs toiles comme un joyeux reflet des entrées triomphales des vainqueurs de l'Orient, des couronnements des Doges et des Dogaresses, de l'animation du port et de l'Arsenal.

Il y a encore dans cet art comme un parfum de naïveté du siècle précédent. N'allons pas trop loin cependant. Si nous sommes de ceux qui admirent les œuvres des peintres primitifs et ce qu'a produit l'art au XIVe siècle, d'un autre côté, nous faisons de grandes réserves à propos du sentiment qui l'a inspiré. Nous ne croyons pas que les peintres du XIVe siècle fussent plus religieux ni plus vertueux que ceux qui sont venus après eux.

Sans doute c'est une pensée pleine de poésie que l'art était l'effusion d'âmes isolées, que c'était à l'art que ces âmes demandaient l'oubli du monde. Il est beau de découvrir dans la roideur des figures des Saints, de ferventes prières, accompagnées d'abondantes larmes,

des pratiques ascétiques, empreintes de l'amour et du mysticisme de la vie contemplative, délices de béatitudes célestes (1). Mais tout cela est bien plus dans l'imagination du critique que dans celle de l'artiste qu'il étudie.

Au moyen âge aussi, à côté de l'idéalisme apparaissait la vulgarité, et près du sentiment ascétique, le matérialisme grossier. A côté des saints aux poses compassées et roides, qui ne semblent propres qu'à inspirer des pensées mystiques, ces artistes ont également sculpté le porc obscène de la cathédrale de Clermont-Ferrand et l'étrange cul-de-lampe de la crypte de Bourges (2). Toutefois, certaines œuvres primitives, fruits d'une simple ignorance, paraissent des fleurs délicates, captivent étrangement notre esprit, même à l'époque actuelle qui se prête si peu à de tels sentiments.

Le défaut de clair-obscur, le peu d'harmonie des tons, l'habitude de composer, sans jamais avoir recours à la nature, tout cela donnait à la peinture du XIVe siècle, une apparence si éloignée de la terre, qu'elle inspirait ce recueillement religieux et cette piété séraphique, dans lesquels certains critiques fantasques croient retrouver les élans passionnés des peintres archaïques. Cette inhabileté a l'attrait qu'inspire toujours l'enfance, c'est le charme particulier de cette naïveté de nous représenter l'artiste peignant « avec un petit pinceau » pointu, fait de soies imbibées et très fines passées dans le tube » d'une plume d'oie » (*con un pennello sottile, acuto di settole liquide et sottili che entravano su per un bocciolo di penna d'oca*), comme l'enseignait le bon Cennino Cennini de Colle di Val d'Elsa, dans son *Libro dell'arte*. De plus, les siècles harmonisent les contours des choses, les font voir comme à travers un prisme qui enchante. Le temps communique à ce qu'il touche, cet air de vénérable antiquité, que les peintres nomment patine et que les Attiques appelaient πίνος. Les siècles ont entouré d'une auréole de religieux mystère certaines vieilles cathédrales gothiques, blanches et gaies au temps de leur première jeunesse et qui nous parlent tout autrement aujourd'hui par la mélancolie des souvenirs, par l'austère majesté de leurs ruines. L'art du XVe siècle, à son tour, ne disposant pas encore de

(1) Rio. — *Poésie chrétienne*, ch. VI.

(2) Champfleuris. — *Histoire de la caricature au moyen âge*.

tous les moyens techniques, conservait le charme de la suave ignorance du XIVe siècle. La peinture d'après nature est entrée dans une voie sûre et définitive, mais la science du clair-obscur en est encore à ses débuts; on devine les hésitations et les scrupules du peintre qui s'approche pour la première fois de la nature. L'artiste n'a rien tant à cœur que de saisir le caractère des choses et il les reproduit, à son insu, avec la vivacité qui l'a poussé à cette recherche, mais il conserve une certaine timidité, une sorte de pudeur aimable.

C'était au XVIe siècle qu'il était réservé, dans toute sa splendeur, de manifester au grand jour toute la pompe, toute la vigueur de la beauté exubérante et saine. Le XVe siècle n'est que l'aurore de celui qui va le suivre.

Cependant nous ne saurions nous défendre de l'attrait irrésistible qu'exerce sur nous cette peinture jeune, ingénument splendide, robustement gaie, qui après être entrée triomphante dans le domaine des idées, marche rapidement à la conquête de celui de la forme. Aucun chef-d'œuvre appartenant à l'art le plus avancé, le plus raffiné, ne laisse dans l'âme une impression plus profonde que les œuvres du XVe siècle, qui ont toute la candeur de l'enfance sans en avoir l'inexpérience.

La division de la Renaissance en trois périodes est très élastique. C'est une manière de voir tout à fait subjective que de limiter l'art italien à un nombre déterminé d'années, en deçà duquel on trouve un art en formation, et au delà un art en décadence; d'un côté des précurseurs encore frustes, secs ou raides, de l'autre des disciples exagérés ou des restaurateurs insuffisants (1). Chacun, on le comprend, peut interpréter ces paroles à sa guise. Pour nous, par exemple, l'art vénitien le plus parfait commence à Bellini et finit à Giorgione. Et cependant c'est là une opinion qui, pour beaucoup, aura l'air d'un véritable blasphème.

D'après un critique éminent (2), quand on étudie les sources historiques de l'art, il faut attacher la plus grande importance aux dispositions natives des populations qui sont, par raison de race, diversement portées au sentiment du beau. Ainsi la Toscane voit naître

(1) Taine. — *Phil. de l'art en Italie* — p. 5-6.
(2) Morelli Jean, *ouvrage cité.*

une école, dont le type est l'élégance des lignes simples et expressives, la noblesse morale des formes, et à Venise, l'art qui s'éveille, reflète dans la riche harmonie des tons, la sensualité, la pompe de la nature et de la civilisation dont il est entouré. Voilà ce qui est incontestable; mais il n'en est pas moins vrai qu'en étudiant l'école vénitienne, on confond avec les maîtres fameux du XVIe siècle, les artistes, simples mais grands néammoins, qui fleurirent pendant les dernières années du XVe et au commencement du XVIe siècle. Pour n'en citer qu'un exemple, Carpaccio et Paul Véronèse ne semblent certainement pas avoir vécu dans le même pays, ni avoir vu le jour à si peu d'intervalle l'un de l'autre.

Carpaccio sait unir à la force et à la vivacité de l'esprit vénitien, les qualités des meilleurs maîtres toscans.

Il y a une différence énorme d'aspirations et de pensées entre cet art jeune et frais et l'art éblouissant du XVIe siècle, auquel plaisent surtout les bacchantes nues, les courtisanes voluptueuses! Alors la beauté n'aspire plus qu'au plaisir, à l'excès, et l'exubérance artistique marque précisément l'époque où l'étoile de la République commence à pâlir. Toutes les poésies de l'esprit finissent dans une poésie unique, celle de la volupté. Lorsque l'art ne recherche que le faste et se fait l'interprète de la sensualité raffinée, lorsque la hardiesse de l'idée n'est pas contenue par la rigueur de la forme, c'est un signe évident que tout sentiment aimable a disparu et que la décadence est proche.

Au milieu de la fête bruyante de l'art vénitien quels doux attraits ont donc les peintres de la fin du XVe siècle, à plusieurs desquels la nouvelle manière de Giorgione et du Titien devait paraître une débauche de peinture.

Il y a comme un funeste présage dans ces paroles échappées de l'âme austère d'Albert Dürer, lorsqu'en février 1507 il revenait pour la seconde fois à Venise: « *Ce qui m'avait tant plu, il y a quinze ans, ne me plaît plus* » s'écriait-il, en parlant de l'art nouveau, déjà fier et orgueilleux de son sensualisme (1). Encore quelques années et un luxe effréné prendra la place de l'élégance pure, et la splendeur du Titien fera pâlir la douce lumière de l'art de Carpaccio, Carpaccio

(1) Thausing. — *Dürer.* — V. Leipzig, *1877*.

qui salua peut être mélancoliquement, mais sans envie, la nouvelle école de jour en jour plus florissante.

Encore quelques années et les vénitiens, en face des beautés féminines écloses au milieu des triomphes de l'art, dans la lumineuse blancheur des chairs, oublieront les *peintres gauches* (i pittori goffi) de l'époque précédente et *les choses inanimées et froides de Jean Bellini, de Gentile et de Vivarini, qui étaient sans mouvement et sans relief*. On dira tout au plus en parlant de Jean Bellini, que c'était un maître excellent pour son temps et très soigneux des détails (1).

Mais la critique moderne, plus impartiale et plus large, étudie consciencieusement cette *bontà e diligenza* et même ce qu'on appelle la gaucherie de la primitive école vénitienne; elle en recherche passionnément les origines.

Sans doute l'influence de l'École Ombro-Toscane contribua beaucoup à cette grâce ingénue, mais elle ne suffit pas à l'expliquer.

A la finesse et à l'élégance de l'école inaugurée par Gentile de Fabriano et par Pisanello (2), s'allie aussi la mélancolie du chaste esprit septentrional. Ce je ne sais quoi d'exubérant et de joyeux, qui est le propre du caractère vénitien, fut comme *tempéré* par la pureté des toscans et par la retenue des maîtres du nord. De nombreux tableaux de Jean de Bruges, de Hemmlinck, de Gérard de Haarlem, de Joachim Patenier de Dinant, des paysages d'Albert van Ouwater de Haarlem, existaient à Venise (3), où venaient d'autres célèbres artistes hollandais et flamands, lesquels apprirent aux Vénitiens la nouvelle manière de peindre à l'huile (4).

On a pris jusqu'à nos jours Jacopo de' Barbari pour un peintre

(1) Dolce. — *L'Aretino o Dialogo della pitt.* — Florence, MDCCXXXV.

(2) Outre Gentile de Fabriano et Pisanello, qui apportèrent à Venise les bonnes traditions de l'école toscane, Agnolo Gaddi, suivant Vasari, y demeura également quelque temps avec son père et ses frères. Crowe et Cavalcaselle prétendent que la seule peinture qui, à Venise, rappelle le caractère des travaux des Gaddi, est un panneau, très détérioré, de la chapelle de Saint-Terasio à Saint-Zacharie, représentant une demi figure de Saint-Étienne à côté de laquelle est le récit de trois épisodes de sa vie; ce panneau sert actuellement de base au tableau de Jean et Antoine de Murano.

(3) Voyez la *Notizia dell'Anonimo*.

(4) Une tradition, qu'ont répétée Borghini et Ridolfi, raconte qu'Antonello de Messine avait appris de Jean van Eyck le secret de la peinture à l'huile et que Jean Bellini, vêtu en gentilhomme venitien, alla comme pour faire faire son portrait dans l'a-

allemand. C'était au contraire un vénitien, mais à force de séjourner en Allemagne, il y prit cette manière de peindre si soignée qui l'a fait confondre avec les artistes allemands. L'Anonyme, publié par Morelli, parle en plusieurs endroits d'un Giacometto, miniaturiste, qui se rapprochait tellement du faire des peintres d'outre monts, que plusieurs de ses ouvrages ont été attribués à Hemmling.

Il est certain que les artistes du nord exercèrent une salutaire influence sur l'art vénitien. Jean d'Allemagne, si connu sous le nom de Joannes Alemanus (1), fut le collaborateur d'Antoine Vivarini.

Albert Dürer venait demander l'inspiration au ciel limpide de Venise, où il était invité par le Doge, reçu dans l'intimité de Jean Bellini, et où il exécutait certaines œuvres, comme le *Martyre de Saint Barthélemy*, *Jésus et les Pharisiens et une Vierge couronnée par les Anges*. Le manière de peindre de Dürer parut si admirable de précision aux artistes vénitiens, cependant fort soigneux, que Jean Bellini, suivant une tradition, lui aurait demandé l'un des pinceaux avec lesquels on croyait qu'il peignait les cheveux. Dürer répondit qu'il n'avait pas de pinceaux *ad hoc*, et pour prouver ce qu' il avançait, peignit devant son ami avec le premier pinceau qui lui tomba sous la main la longue chevelure de la Vierge que couronnent les anges (2).

telier d'Antonello et découvrit, en le voyant peindre, tout le secret de cette nouvelle méthode. La critique moderne a fait justice de cette fable. La peinture à l'huile était connue bien avant les frères Van Eyck, et Antonello de Messine naquit probablement après la mort de Jacques Van Eyck.

(1) La plupart des historiens ont cru que Jean d'Allemagne et un Jean, associé d'Antoine de Murano, pour des travaux antérieurs, n'étaient pas une même personne. Antoine de Murano aurait donc, à leurs avis, travaillé de concert avec un Jean de Murano, probablement un autre Vivarini et avec un Jean d'Allemagne. Or Lanzi, dont les meilleurs critiques modernes ont partagé l'avis, a lumineusement prouvé que ces deux Jean ne sont qu'une seule et même personne. On a également cru que Jean d'Allemagne était décorateur, peintre d'ornements, sculpteur sur bois. Cette opinion acquerrait aussi une certaine valeur de ce qu'on a trouvé cette signature avec la date de 1459: *iohannes di Alimangia intaiator* (Arch. Venet. 1887, t. XXXIII, p. 11). Mais il se peut, comme le croit Müntz, que Jean d'Allemagne cultivât la peinture et la sculpture. Les *ancones* sortaient des ateliers de ces peintres, complètement terminées, avec leurs cadres, les parties en saillie et les battants exécutés par les peintres mêmes.

(2) *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas. — Autobiographie.* — Paris, 1866.

Anton Maria Zanetti, qui a écrit l'histoire de la peinture vénitienne, classe les artistes de la première période en trois catégories distinctes.

La première, celle des disciples les plus fidèles à l'ancienne manière, a, d'après lui, pour chef Victor Carpaccio, qui réunit autour de lui Lazarre Bastiani, Jean Mansueti, Marco Veglia (1), Pierre Veglia et François Rizzo (2). Jean Bellini figure en tête des peintres de la seconde catégorie, lesquels se dégagent spontanément de la froideur primitive. Zanetti range parmi les disciples de cette nouvelle manière, Gentile Bellini, plus par raison de parenté que parce qu'il aurait secoué le joug de l'ancienne école, Jean Baptiste Cima de Conegliano, Mantegna, Victor Belliniano, Cordella, François de Santa Croce, Jean Buonconsigli et Benoît Diana. L'historien de l'art vénitien aurait pu se dispenser de citer ici le grand Mantegna, qui forme lui-même une école à part, et il aurait pu ajouter, au contraire, le nom d'André de Murano, qu'on a regardé, par une erreur de date, comme le maître des Vivarini, ses prédécesseurs (3).

La troisième phalange se compose des peintres qui furent les contemporains de Giorgione ou vinrent après lui, et tentèrent de se débarrasser des vieilles images, uniquement préoccupés de suivre sans crainte et avec succès la nouvelle manière. On compte, parmi eux, Marc Basaiti, Vincent Catena, Pier Maria Pennacchi, François Bissolo et Jérôme de Santa Croce.

Il y a dans les distinctions de Zanetti une part de vérité. Toutefois, à notre avis, c'est se tromper que de prendre Carpaccio pour le chef de ceux qui restèrent fidèles à l'ancienne roideur, sans vou-

(1) Il y avait dans l'église de Saint-Alvise à Venise huit tableaux de Marc Veglia (1508), relatifs à la vie du Saint. — Boschini. — *Ricche minére* etc. (Venise, MDCCXXXIII, p. 403). — Il n'en reste plus aujourd'hui que quelques fragments.

(1) Baldinucci (*Lett. Pitt.* Rome, MDCCLVII, II, 411), classe assez légèrement Victor Carpaccio, Jean Bellini et Cima de Conegliano parmi les imitateurs de Jean Bellini, sous le rapport du dessin.

(3) On connait de cet André, entre autres œuvres, deux magnifiques tableaux: une pale d'autel du genre Bellini, dans l'église d'un village de la Province de Trévise, appelé Trebaseleghe (trois basiliques) et le panneau représentant la Vierge avec plusieurs Saints, qui se trouve à l'Académie de Venise. Nous ignorons s'il avait existé avant lui un autre André de Murano, dont les Vivarini auraient appris la peinture. M. Caffi. — *Andrea de Murano* (*Archivio Veneto*, T. XXXIII, p. 331).

loir ou pouvoir changer de système, malgré les nouvelles découvertes. Certes, Carpaccio ne fut pas un révolutionnaire, mais Gentile Bellini ne fut pas un plus hardi réformateur que lui; ces deux artistes paraissent obéir au même principe, mais nous démontrerons plus loin que le premier est, sous certains rapports, supérieur au second.

De tous ces artistes primitifs, le plus apte à profiter de ce qui avait un cachet de nouveauté ou de réforme, était Jean Bellini. En 1507, Bellini, à l'âge de quatre-vingt-un ans, vit en Dürer un nouvel initiateur, et ne dédaigna pas d'imiter le style du maître allemand, quand il peignit une Madone pour l'église de San Francesco della Vigna. Charles Blanc fait à ce propos de justes observations: « Jean Bellini, dit-il, tout en restant fidèle à son honneur, se laissa modifier par les divers génies qu'il rencontra sur son chemin. Il fut successivement épris du style héroïque d'Andrea Mantegna, de l'imagination tudesque d'Albert Dürer et de son âpreté à poursuivre la nature au fond de ses mystères; ensuite de la manière succulente de Giorgione; mais il resta toujours rempli d'ingénuité, rempli de cœur à travers ses transformations diverses, uniquement voué à la peinture des affections de l'âme ».

L'art n'est qu'une suite de modifications continuelles. Lorsqu'une forme est arrivée à la perfection, une autre se développe aussitôt. Les uns comprennent et accueillent cette nouveauté, les autres absorbés dans leur admiration pour la dernière œuvre, sortie de leurs mains, ne s'aperçoivent pas ou ne veulent pas voir qu'une autre forme est en train de se produire. Ceux qui suivent le mouvement les traitent avec dédain de retardataires. Mais le plus souvent quelle sincérité de jugement, quelle force de pensée, quelle richesse, quelle sagesse n'y a-t-il pas chez ces tenants de la tradition!

C'est ainsi que Carpaccio fut, plus que Bellini, convaincu, exclusif, en un mot rigoureusement constant avec lui-même. Nous allons étudier l'œuvre qui est sortie de ces principes.

V.

Pour bien comprendre l'homme et l'artiste, il serait nécessaire de connaître en détail le milieu où il a vécu; de savoir les obstacles qu'eurent à surmonter ses prédécesseurs, les rivalités et les luttes qu'eurent à soutenir ses contemporains, et enfin les tâtonnements, les douleurs ou les joies, par lesquels il dut passer lui-même. Il faudrait respirer, en un mot, l'atmosphère artistique qui l'entourait. Mais à l'aide des documents et des tableaux eux-mêmes, nous pouvons reconstituer la societé bourgeoise de ce temps, nous représenter ce peuple fort et heureux, nullement épris de l'idéal, mais tout entier à ses plaisirs ou à ses affaires. On y voit comment ces hommes, préparés à tous les revers, jouissaient tranquillement des courts moments de répit que leur accordait la paix. Ils affrontaient le courroux redoutable des flots et recherchaient les faveurs de femmes charmantes; ils siégeaient comme de graves magistrats dans les conseils et s'amusaient follement dans les fêtes; avisés dans le maniement des affaires, ils apportaient dans les festins une gaîté pleine d'entrain. Cette existence variée, comprise et savourée sous toutes ses formes, nous la connaissons.

Mais nous ignorons la vie artistique, ou pour mieux dire, nous n'en connaissons que le côté extérieur, et le fond nous échappe entièrement.

Ces artistes nous font bien entendre l'écho des fêtes bruyantes; ils nous montrent les beautés féminines, le joyeux rayon de soleil qui se reflète sur les lagunes. Il y, a dans leurs toiles, tout ce dont Venise a joui au temps de sa grandeur. Mais pour eux, nous ne con-

naissons que la force de leur génie, non les détails de leur vie privée. Que savons-nous de Vivarini? On n'a, nous l'avons déjà vu, que bien peu de détails sur la vie des Bellini. Nous ne savons presque rien de Carpaccio, et bien peu de chose sur Giorgione lui-même, dont le souvenir, parvenu jusqu'à nous, à travers la mélancolie de la tradition, a souffert des critiques de Vasari, assurant que ce grand peintre ne mourut point d'un chagrin d'amour, mais des suites d'une maladie honteuse (1).

C'est seulement avec le Titien que les artistes commencent à nous dévoiler leur vie de plaisir; il ne sont plus retenus par cette pudeur, qui rend les œuvres des peintres du XVe siècle si sympathiques, par cette réserve décente, qui environne leur existence d'une mystérieuse poésie.

Nous avons signalé la profonde scission qui allait toujours grandissant entre le peuple et la noblesse. Cette séparation était marquée non seulement dans le gouvernement, dans les habitudes sociales, mais encore dans les occupations de l'intelligence, qui prenaient peu à peu la place de l'activité physique et des travaux manuels.

Aux mœurs rudes des conquérants, succédait la vie aisée de ceux qui voulaient jouir du fruit de leur labeur et de celui de leurs ancêtres. Autrefois, dans le bon vieux temps, l'étude des lettres était regardée comme une louable distraction. Vers la moitié du XVe siècle, on acclame avec empressement l'arrivée de Georges de Trébizonde, *homo preclaro*, qui présente à la République les livres *Des Lois* de Platon, traduits par lui en latin (2). On décide encore la construction d'une bibliothèque dans le nouveau palais (1467), pour recevoir les livres grecs et latins, légués à la Seigneurie par le Cardinal Bessarion, et il se forme autour d'elle des Académies de savants (3). Cependant, peu à peu, à force de fréquenter les grecs érudits, les esprits se lais-

(1) Albano confirme cependant la version de Vasari. De toute façon l'anecdote, répétée par Ridolfi, que Giorgione mourut de chagrin pour s'être vu ravir son amante par le Mort de Feltre, n'est qu' une invention. — Voyez sur le Mort de Feltre un article de Michel Caffi, publié dans l'*Arch. Stor. Lombardo* (Année XVI, fasc. IV, 1889).

(2) Malipiero. — *Annali Veneti.* P. V.

(3) Sur celle d'Alde Manuce, la plus intéressante, v. De Nolhac. — *Érasme en Italie.* Chap. IV. — (Paris, Klincksieck, 1888).

sent gagner par les théories métaphysiques de Platon, qui enseignait que le commerce ne devait point être aux mains de ceux qui gouvernaient la République.

Ensuite les patriciens recherchaient les études généralement incomprises et négligées du plus grand nombre.

Aussi, mettant à profit les loisirs de la politique ou de la guerre, cultivaient-ils avec ardeur la philosophie et les lettres comme un moyen de créer autour d'eux une sorte d'atmosphère différente de celle dans laquelle vivait le peuple.

Pendant le XIVe siècle, nous trouvons les noms de Marc, Bernard et André Trévisan, philosophes distingués, et des poètes Barthélemy Zorzi, Jean Quérini, ami de Dante, Jean et Bernard Foscarini, Baffo, Jacques Valaresso, le prêtre Pisani et d'autres; au XVe et XVIe siècle, les philosophes Dominique Bragadin, Lauro Quérini, Antoine Correr, les savants François Barbaro et Paul Morosini, les poètes Grégoire Correr, Léonard Giustinian et les chroniqueurs Sanudo et Malipiero. A peine voit-on cà et là figurer quelques noms d'enfants du peuple dans le domaine du savoir humain. Les forces intellectuelles de celui-ci trouvaient au contraire un débouché dans les autres arts libéraux, tels que l'architecture, la sculpture, la peinture, auxquelles l'aristocratie se bornait à accorder ses encouragements et ses faveurs.

Mais la protection de la République produisait des effets bien différents de ceux que l'on obtenait dans les autres villes d'Italie. Dans les autres pays, c'est la faveur d'un prince qui fait prospérer les arts et ceux-ci, tout naturellement, contiennent en germe le ver rongeur de la flatterie. A Venise, c'est l'État qui est le Mécène. Sans doute, cette République était une oligarchie fermée et toute-puissante, mais dans tous les cas la tyrannie de plusieurs n'est-elle pas moins dangereuse que celle d'un seul? Au frottement des volontés opposées, le principe de l'absolutisme se trouve éludé, écarté ou atténué, tandis qu'on peut s'attendre aux plus déplorables excès de la part du pouvoir, émanant de la volonté d'un seul. Aussi les architectes, les sculpteurs, les peintres et les artisans, même d'un ordre inférieur, purent-ils former des associations, qui revendiquaient fièrement leur indépendance.

Les noms sous lesquels étaient désignés les membres de ces so-

4

ciétés, y montrent l'absence absolue de la caste nobiliaire. En effet, les grands artistes qui ont élevé le Palais Ducal étaient appelés *mastri* ou *proti*, noms que l'on donne encore de nos jours aux maîtres-maçons, et les sculpteurs qui ont exécuté la *Porta della Carta* et les chapiteaux qui couronnent les colonnes d'angle du Palais Ducal, étaient qualifiés de *taiapiera* (tailleurs de pierres). Dans leurs associations ou vulgairement *fraglie*, l'on désignait sous le nom de *banche* et *gastaldi*, les principales charges, dénominations qui subsistent encore aujourd'hui chez les gondoliers. Et les artistes, loin de rougir de cette origine populaire, en étaient fiers et s'en faisaient gloire; ils allaient même quelquefois plus loin, et, comme Calendario, par exemple, conspiraient contre le pouvoir oligarchique. Paul delle Masegne, appartenant à la famille qui éleva si haut la sculpture à Venise, écrivait au-dessous du monument de Jacopo Cavalli, dans l'église de SS. Jean-et-Paul, ces vers empreints d'une simplicité toute démocratique :

« Quest'opera d'intajo e fato in piera
» Un venetian la fe cha nome Polo
» Nato de Jachomel cha taiapiera (1) ».

Eloigné du pouvoir, le peuple trouva le moyen de déployer son activité sous toutes les formes dans les corporations d'Arts et Métiers. D'un autre côté, les patriciens lui laissèrent l'illusion, d'ailleurs très inoffensive, de se gouverner lui-même dans toutes ces petites républiques.

Et il progressa, acquérant chaque jour une influence plus considérable dans ces Confréries, placées sous les auspices d'un Saint. Celles-ci construisaient de somptueux édifices pour leurs assemblées, enrichissaient leurs églises des tableaux des meilleurs peintres et consacraient des sommes énormes à des œuvres de bienfaisance. On les appelait encore *Scuole*, d'un mot tiré du grec, qui signifie une réunion de personnes adonnées à une même occupation. On distinguait les grandes et les petites *Scuole*. Les grandes, ainsi appelées parce qu'elles étaient fort riches et jouissaient de nombreux privilè-

(1) « Cette œuvre de sculpture faite en pierre
» A été exécutée par un vénitien du nom de Pau
» Fils de Jacopo, tailleur de pierres ».

ges, étaient celles de Saint-Théodore, de Sainte-Marie de la Charité, de Saint-Jean-l'Évangéliste, de Saint-Marc, de la Miséricorde et de Saint-Roch. Les petites *Scuole* étaient infinies; elles se composaient, pour la plupart, de diverses communautés d'arts et métiers. Quelques arts formaient un seul corps, d'autres étaient partagés en plusieurs *colonnelli* (1) ou subdivisions de l'art. Les frères des arts, dont le nombre était indéterminé, se réunissaient à de légers intervalles pour délibérer. Les officiers élus étaient généralement le *gastaldo* ou *bancale*, qui en était le chef (on dirait aujourd'hui le président), le *vicario* qui, en cas d'absence, le suppléait, deux ou plusieurs conseillers appelés *compagni*, un *cassiere*, un *esattore*, deux *sindaci*, un ou plusieurs *tassatori* pour la répartition des cotes.

Admirons, en passant, l'une de ces associations mutuelles; elle pourra nous faire connaître quelques petits détails, généralement ignorés, de la vie intime des peintres du XVe siècle.

Les statuts des collèges jouent un grand rôle dans l'histoire de l'art italien (2). Mais on trouve peu de traces des anciens statuts des peintres vénitiens et lombards et toutes les recherches n'ont pu aboutir à en établir intégralement l'histoire. Odorici a publié (3) les statuts des peintres de Padoue, souvent cités par les écrivains et qui portent le titre suivant: *Statuta Fratalee Pictorum Civitatis Padue reformata et confirmata anno Domini MCCCCXLI sub gastaldia Magistrorum Jacobi pictoris et Bartholomei coffinarii.*

Voyons quels étaient les statuts des peintres vénitiens.

Le 10 avril 1436, par devant les Provéditeurs de la Commune, Lazare Orso, Maffée Bollani et Antoine Contarini, et les *Giustizieri* (magistrature de l'édile) Antoine Veniero, Pierre Orio et Jean Moro, comparaissait, avec quelques compagnons, le *gastaldo* ou chef de la Confrérie des peintres, afin que fussent ratifiés, approuvés et confirmés les chapitres d'un ancien statut. Après *diligente et matura consideratione*, les magistrats ratifièrent, approuvèrent et confirmèrent *a laude honor et gloria del nostro omnipotente et magno Idio et della sua intemerata et gloriosa*

(1) *Colonnelli dell'arte dei pittori.* — (*Arch. Veneto.* T. XXXIII, P. I, .p. 65).

(2) Sagredo. — *Le Consorterie delle Arti edificative in Venezia.* — Venise, 1856. — Milanesi. — *Doc. per la Stor. dell'Arte Senese.* — Sienne, 1854.

(3) *Arch. Veneto*, T. VII, P. I, p. 331.

madre vergine Maria: et etiam a honor triompho et riverentia de i devoti et gloriosi Sancti miser San Marco Apostolo et Evangelista, et miser San Luca patroni et Confalonieri nostri et ampliamento et accressimento de la illustrissima Signoria nostra: et utele et proficuo de tutta la cità et arte nostra preditta in secula seculorum (1).

Une *mariegola* (matricule), ou livre sur lequel sont écrites les règles de la Confrérie des peintres, approuvée par les Provéditeurs de la Commune et par les *Giustizièri* en 1436, se trouve aux archives de l'État, mais il y manque plusieurs pages. C'est un in-8 en parchemin, avec caractères gothiques, très nets, du XVIe siècle (2). A la page 59 sont ajoutés six chapitres concernant les miniaturistes (3). Car l'art des *depentori* se composait des doreurs, des fabricants de cuirs dorés, des miniaturistes, des fabricants de cartes à jouer et de

(1) « A la louange, à l'honneur et à la gloire de notre tout-puissant et grand Dieu et de son immaculée et glorieuse mère la vierge Marie: et aussi à l'honneur, au triomphe et à la vénération des dévots et glorieux Saints, messire Saint Marc Apôtre et Évangéliste et Saint Luc, nos patrons et gonfalonniers, et à l'agrandissement et à l'accroissement de notre illustrissime Seigneurie: et pour l'utilité et le profit de toute la ville et de notre art susdit dans les siècles des siècles ». — Arch. d'État. — *Mariegola de' Pittori*, p. 1,

(2) Pendant l'année 1517, date de la *mariegola*, le bureau était ainsi constitué:
Mastro Domenico Draghia, Coffener (fabricant de coffrets) Gastaldo.
id. Zuane de ser Zanin, Comandador } Confrères à la Banque.
id. Piero de Saint-Basso, Cortiner (tapissier) } Confrères à la Banque.
id. Battista de Vicence, Depentor de casse (peintre de coffrets) } Confrères à la Banque.
id. Zuane, Doreur, le gros, Secrétaire (scrivano).
id. Sébastien Zuccato } Syndics (sindaci).
id. Victor Belliniano } Syndics (sindaci).
id. Rocco Marconi } Syndics (sindaci).

(3) Le bureau des miniaturistes, en l'année 1527, était ainsi constitué:
Messire Vincent Lombardo, *Gastaldo*.
Rocco de S. Sylvestre, secrétaire.
Léonard de Gabrieli } Confrères.
Daniel à Ste Marina } Confrères.
Gaspard, fab.^t^ de cuirs dorés à S. Polo } Confrères.
Bovolo della Luna, papetier in Frezzeria } Confrères.
Baldissera de Guillaume } Juges.
Marco del Mora } Juges.
Dominique de S. Marcilian } Juges.

masques, des dessinateurs, des papetiers et des *targheri*, ou peintres de targes et d'écussons (1).

La force intellectuelle des artistes vénitiens se révèle, non seulement dans leurs admirables chefs-d'œuvre, mais encore dans ces articles de loi secs et primitifs, au moyen desquels surgissait une autorité paternelle et presque patriarcale, qui maintenait la pratique de la vertu et les liens d'attachement dans les familles (2).

Il était impossible que l'art dans un milieu simple ne puisât pas de nouvelles forces.

Un sens pratique et discret avait présidé à l'établissement de l'association, à laquelle appartinrent les hommes, qui ont fait autour du nom de Venise une auréole de splendeur et de gloire.

Les officiers, chargés d'administrer la Confrérie, étaient obligés de prêter serment de remplir leur devoir *bien et justement* (bene et justamente — Chap. I), et d'observer toutes les prescriptions du capitulaire ou statut (Chap. II), auquel on ne pouvait faire aucune addition ou modification, sans une délibération prise par tout le Chapitre, avec l'approbation des Justiciers et des Provéditeurs de la Commune (Chap. III).

Le *gastaldo*, qui était nommé pour une année, était chargé de faire respecter les ordres approuvés, et il infligeait des amendes aux récalcitrants (Chap. V). Deux fois par an, l'assemblée générale se réunissait pour discuter sur les besoins de la Confrérie; ses séances avaient lieu dans l'église de Saint-Luc.

Certaines dispositions montrent, mieux que nous ne pourrions le faire, les tendances austères de ces hommes, l'honnêteté qui dirigeait leurs actes. En voici un exemple : « Que personne, disait la » *Mariegola,* faisant partie de notre art de peindre, n'ose élever au» cune prétention, ni même s'entremettre pour enlever ou exécuter » un travail que quelqu'un autre se serait engagé à faire (Chap. IX) ».

(1) Deux autres *mariegole* de peintres existent au Musée de Venise, mais elles sont beaucoup plus récentes. La première, de l'année 1676, est un manuscrit relié en velours (Cl. IV, mss. N. 163). L'autre est une copie de notre époque. (Cl. IV, mss. N. 123). Citons encore une *Mariegola dei depentori* jusqu'à 1732, sur parchemin que M. Dominique Secco de Dolo a offert de vendre à la Direction des Archives d'État à Venise, le 26 Décembre 1878.

(2) SAGREDO. — *Arti edificative* p. 16. — Venise, 1856.

Il reste donc plus d'un vestige du bon vieux peuple de cette époque, qui va se transformant au contact des étrangers et des nombreuses et agréables coutumes importées du dehors.

D'autres dispositions protégeaient et favorisaient le développement de l'art. Tandis que d'un côté l'aristocratie s'efforçait de subordonner à elle-même le Doge et le peuple, et de se restreindre toujours de plus en plus, de l'autre, comme entrainés par l'esprit d'imitation, les artistes se serraient étroitement les uns contre les autres. Aussi le monopole devint-il un système, et de même que pour le commerce on interdisait l'entrée aux marchandises venant de l'étranger, afin de protéger celles du pays, de même les industries furent exercées sous le sceau du secret et la pratique des arts interdite à quiconque ne faisait point partie de la Confrérie.

On ne permettait pas davantage aux peintres, qui comptaient moins de trois années de séjour à Venise, de prendre part au vote pour l'élection du *gastaldo* (Chap. X). Et il avait été réglé qu'aucune personne vénitienne ou étrangère ne pourrait vendre à Venise de tableaux d'autel (*ancone*), excepté les artistes faisant partie de la Confrérie, résidant à Venise et ayant rempli tous les devoirs imposés par les statuts. Il n'était même permis à ces derniers de vendre leurs produits que dans leurs propres boutiques et non en d'autres lieux, sous peine de dix livres d'amende. On faisait exception pour la grande foire qui avait lieu le jour de l'Ascension. Alors il était loisible à tout le monde de vendre des ancones ou autres peintures pendant tout le temps que durait la fête.

Continuons à interroger le bon sens de ces anciens; essayons de déchiffrer ces documents d'où s'échappe comme le souvenir d'une pensée simple et grande.

Personne, ou par paresse ou par lâcheté, ne pouvait renoncer à la charge pour laquelle il avait été désigné. « Cadauno de la predetta » Arte nostra il quale sarà eletto in *Gastaldo*, *Giudice ovvero ufficiale* » *dell'arte nostra predetta non potrà rifiutare per alcun modo l'offi-* » *cio al qual sarà stato eletto sotto pena,* etc. (Chap. XIV) ». Et tous les membres qui, ayant été avisés, manquaient à l'assemblée dans laquelle on devait élire le *gastaldo*, étaient punis d'une amende de 40 sous (Chap. XV). Puis venait cet article, sans doute inutile dans une société, qui formait presque une famille: « Qu'aucun artisan n'ose

» se permettre en aucune façon de dire des injures ou manquer de » respect, ni se porter à aucune violence contre son *gastaldo*, ni con- » tre ses supérieurs, ni contre les autres confrères en charge, pen- » dant l'exercice de leurs fonctions ». *Alcun Artigiano non ardisca nè presuma per alcun modo dir nè far ingiuria alcuna, nè commettere alcun eccesso al suo Gastaldo, nè ai Soprastanti, nè agli altri Ufficiali dell'arte sua durante l'esercizio del loro officio* (Chap. XVI).

La religion n'était point oubliée et même tenait une grande place au sein de ces associations. Les moindres détails sont prévus et leur humilité est relevée par le sentiment qui les inspire. Ainsi on délibère gravement: « qu'il faut offrir deux candélabres sur l'autel de » messire Saint-Marc, la veille de sa fête en avril ». *Si dovrà offrire due Doppieri sull'altar de messer San Marco per la vigilia della sua festa d'Aprile* (Chap. XX).

Ces grands artistes, dont les noms éveillent dans notre esprit des images éblouissantes de lumière, ressemblaient à des ouvriers par la simplicité de leurs mœurs; ils se trouvaient, d'ailleurs, dans les assemblées à côté de doreurs et de papetiers et s'appelaient tous frères; Sébastien Zuccato, Victor Belliniano, Roch Marconi, eurent pour collègues, au bureau de la présidence, maître Dominique Draghia, *coffener*, peintre et fabricant de caisses, et maître Piero de Saint-Basso, *cortiner*, peintre de rideaux. Les préposés appelaient amicalement *fratelli carissimi*, tous leurs collègues indistinctement: et plus tard l'auteur de Saint-Pierre martyr, qui signait *Tician da Cadore depentor*, ne dédaignera pas comme collègue un peintre de bancs et d'impostes. Ces coutumes modestes et cette liberté, qui n'excluaient pas la discipline, mais qui servaient à accroître les forces individuelles, finirent en même temps que la puissance civile, lorsque, au XVIIe siècle, les peintres voulurent se séparer des doreurs, des ornemanistes et autres corps de métier et que, dédaignant le nom ancien *d'arte* pour leur confrérie, ils l'appelèrent *collegio*.

VI.

Ces lignes générales suffisent à faire comprendre la vie artistique collective, mais la personnalité de l'artiste ne se dessine pas encore.

Lorsqu'on s'arrête devant les œuvres de Vettor Carpaccio, et qu'on admire le génie qui les a conçues, on éprouve le vif désir de connaître aussi l'esprit de cet artiste si sympathique. Mais son image, en traversant les siècles, arrive jusqu'à nous comme voilée d'ombre et il ne nous est pas possible de découvrir les liens intimes qui rattachent l'homme à l'artiste. L'histoire ne nous dit de lui que fort peu de chose.

Sa vie n'est guère consignée que dans ses œuvres, dont la première porte la date de 1490, la dernière celle de 1522 (1).

(1) Nous parlons des dates apposées par le peintre lui-même sur ses tableaux, car l'on connaît des œuvres de Carpaccio bien antérieures à 1490, comme aussi rien n'empêche qu'il n'en ait fait après 1522. Le tableau qui représente le doge Jean Mocénigo (1478-1485) aux pieds de la Vierge et que l'on conserve au Musée de Londres, porte l'année 1479, mais il a été prouvé que cette date est fausse. Dans un ouvrage intitulé: *Notizie storiche del castello di Portole nell'Istria*, de Jean Vesnaver, Portolais (Trieste, 1884) on lit (pag. 40): « Le XVIe siècle si grand par les arts..... a laissé » un souvenir dans notre château, nous voulons parler du tableau représentant la » Trinité de Vettor Carpaccio, que l'on voit dans l'église principale...... », et pag. 127: » Nous noterons enfin que le tableau de la Trinité, mentionné à la pag. 40, porte » écrit en bas à droite: *Vettore Carpaccio*, 1530. Le dernier travail de Vettor, suivant » Lanzi, serait son portrait peint par lui-même en 1522, ce qui n'empêcherait pas » notre tableau d'être véritablement de lui ». Nous verrons cependant plus loin, que la critique doit faire de grandes réserves à propos de cette assertion.

Les écrivains discutent longuement le lieu de sa naissance. Vasari l'appelle à la façon vénitienne *Scarpaccia,* et le dit tout simplement de Venise. Il le place à la tête de cette école Vénéto-Lombarde, à laquelle, suivant l'historien de l'art italien, appartiennent Stefano de Vérone, Altichiero de Zevio, Jacopo Davanzo, véronais (1), un Sebeto de Vérone qui est inconnu (2), Jacobello de Flor, Guariento, padouan, les Campagnola (3), Lazarre Bastiani, Vincent Bresciano de la famille des Foppa (4), Vincent Catena (5), Alvise et Barthélemy Vivarini, Cima de Conegliano, Cordella qui est peut-être une seule et même personne avec Jean Cordegliaghi (6), Marc Basaiti (7), Jean Mansueti, Barthélemy Montagna (8), Jean Buonconsi-

(1) Vasari le fait naître, par erreur, à Bologne.

(2) Lanzi, sur une observation qui lui fut faite par Brandolese, croit que Vasari doit avoir confondu le nom du pays *Zevio* en latin *Jebeto*, avec celui d'un peintre qui n'a jamais existé.

(3) Jérôme Campagnola, écrivain, fut en outre, suivant certains auteurs, peintre de l'école de Carpaccio. Il eut un fils nommé Jules, qui devint excellent graveur, miniaturiste et littérateur. Voyez Vasari, éd. Milanesi, t. III, pag. 385 et 639.

(4) Vincent Foppa mourut à Brescia, sa patrie, en 1492. Fenaroli — *Diz. degli art. Bresciani.* — Brescia, 1877.

(5) Nous savons sur Catena, également appelé Vincenzo de Treviso, qu'en 1495, il travaillait, aux appointements de trois ducats par mois, aux peintures de la salle du Grand Conseil — Vasari — éd. Milanesi, III, pag. 644.

(6) Zanetti prétend qu'il fut disciple et imitateur très habile de Jean Bellini (*Della Pitt. Venet.* pag. 66).

(7) Vasari a estropié beaucoup de noms de ces artistes. Ainsi de Marco Basaiti il a fait deux peintres: Marco Basarini et Bassiti. De Lazzaro Bastiani, il a fait également Lazzaro et Bastiano, frères de Victor Carpaccio.

(8) *L'Anonimo* publié par Morelli et Vasari prétend qu'il était de Vicence, où Montagna demeura pendant longtemps et où l'on conserve au Musée plusieurs jolis tableaux de lui. Les annotations de Vasari (éd. Le Monnier) le disent d'Orzinuovi près de Brescia. Magrini a publié, en 1863, un *Elogio* de Montagna, lu à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, et accompagné de documents. Dans cet *Elogio* il est également parlé du lieu de naissance de ce célèbre peintre. Magrini veut resoudre la question et le dit natif de Vicence. Le document le plus ancien ne remonte pas au delà de 1480. Il est certain qu'à cette époque Montagna, d'après les documents, habitait Vicence, et suivant les deux testaments qui sont encore inédits, il en était même citoyen. Voici ce qu'on lit dans le document de 1480, publié par Magrini: « *præsentibus Barth. Montagna q. Ant. ab Urcis Novis pictore et habit. in civit. Vincentiæ* etc. ». Il est écrit dans le testament du 5 mai 1521: « *Testamentum cl.mi Pictoris Dni Barth.mi*

gli, surnommé il Marescalco (1) et beaucoup d'autres que nous croyons inutile de citer. Bon nombre de ces peintres ont vécu et travaillé avant Carpaccio, mais de tous ceux que Vasari énumère ici, il est le seul qui ait fait des ouvrages de premier ordre. On peut dire que c'est la plus grande figure du groupe, bien que parmi ces artistes figure le fameux Cima de Conegliano, élève de Jean Bellini. Carlo Ridolfi, dans les *Vite degli illustri pittori veneti et dello stato*, appelle Carpaccio, vénitien, noble par ses anciens droits de citoyen, mais plus illustre par son talent (*ma più chiaro per la sua virtù*). Et Ridolfi ajoute: « Carpaccio mourut dans un âge avancé, au » grand chagrin de tous, laissant au monde le regret des œuvres qui » pouvaient encore, s'il eût vécu, naître de son pinceau, tandis que, » pleuré par ses concitoyens, il sourit dans le bienheureux séjour du » ciel ».

Zanetti, dans une note du livre Ier de la *Pittura veneta*, parle de l'ancien droit de cité de la famille des Scarpazza, éteinte en 1760. Lanzi assure que la famille de Victor était certainement vénitienne, peut-être originaire de Murano, et que c'était une erreur de croire qu'il fût né à Capo d'Istria, car, même au bas des tableaux peints pour l'Istrie, il signait: *Victor Charpatius venetus pinxit*, ou encore *Victori Charpatii veneti opus.*

Enfin Louis Carrer, qui a parlé de Carpaccio assez pour signaler sa grandeur artistique, ne s'arrête point à la question de rechercher sa patrie, concluant, peut-être à tort, qu'il importe peu de connaître les conditions particulières dans lesquelles s'est trouvé un artiste, pour jeter les fondements de l'édifice de sa gloire (2). Et il s'ecrie plus en poète qu'en critique: « Que Carpaccio ait continuellement vécu dans ces la- » gunes ou qu'il ait récréé son esprit par la vue de pays lointains: qu'il

Montagna, civis et habit. Vincentiae q. Antonii ab Urcis Novis ». Ceci à l'en-tête, mais en caractères égaux à ceux du texte, où on lit: « *Ibique Egregius Civis Vincentiæ et pictor excellentissimus d. Barth.us dictus Montagna q. Antonii ab Urcis Novis habit. Vincentiæ* ». Mais lequel est d'Orzinuovi, Antoine ou Barthélemy ?

(1) De Vicence, surnommé le *Marescalco* (maréchal ferrant) de la profession de son père. Il ne faut pas le confondre avec Pierre Marescalco, dit Spada. VASARI. éd. Milanesi, t. III, pag. 650.

(2) CARRER. — *Discours lu à l'Académie des Beaux-Arts pour la distribution des prix en 1853.*

» ait été seul à porter le fardeau de l'existence, ou qu'il ait pris une » compagne pour l'y aider; qu'il ait eu une vieillesse amère, privée de » la consolation d'avoir des enfants, ou qu'il ait trouvé dans ses en- » fants, dans sa famille, cette joie intime et pure, qui peut aider à sup- » porter bien des douleurs; qu'il ait été ravi à l'art et à sa patrie » par une mort prématurée ou qu'il ait succombé à une longue et » pénible maladie, nous l'ignorons; mais qu'importe? ce n'est pas là » ce qu'il est le plus utile de savoir ». Cette opinion n'est pas la notre et nous chercherons dans les documents les origines de la famille de notre peintre.

À partir du XIII[e] siècle, nous trouvons à Venise des Scarpaza. Le 2 décembre 1284, Barthélemy Scarpazo de Mazorbo, une île des lagunes, est procureur de l'église de Saint-Pierre de Mazorbo, avec messire Marin Frison (1). En décembre 1355, nous trouvons un Pierre Scarpaza au nombre des témoins qui ont signé la convention stipulée entre les Provéditeurs de la Commune de Venise avec Marino de Cattaro, sujet du Roi de Rascia, procurateur de la Commune de Cattaro; en mars 1356, un certain Martin figure parmi les négociants, qui vendaient des marchandises capturées sur les Génois (2); un Ludovic qui paie, en 1360, à Jean Gomarelli de Majorque une somme d'argent pour indemnités (3), et un Marino qui, en janvier 1362, est au nombre des victimes de déprédations causées par les sujets du roi d'Aragon (4).

En 1471, un Marc peintre, signait ainsi: *Marcus Scarpaza pictor S. Thome a ca Faledro* (5):

(1) Arch. de l'État. — *Atti del Podestà di Torcello.* — Liasse 2.[e], Registre 1.

(2) *Commemoriali della Republica.* — Regesti, T. II, 141 (V) Venise, 1878.

(3) Ibid. » » 186 (VI) »

(4) Ibid. » » 285 (VI) »

(5) L'autographe reproduit ici a été publié pour la première fois dans l'*Archivio Veneto*, (T. XXXIII, P. I, 1887).

En date du 20 septembre 1397, on trouve dans les papiers de plusieurs notaires le nom d'*Antoine Scarpazo de feu Pierre de S. Nicolas,* qui nomme *commissaria Beruza veuve de S. Pierre Scarpazo,* sa mère (1).

Et plus tard, d'autres Scarpaza, et avec le nom de Victor, se rencontrent à Venise ou dans les pays voisins. Il est fait, mention en 1419, d'un *Raphaël Scarpazo*, marchand de poivre (2), en 1448, d'un *Antoine Scarpazo*, habitant à Saint-Nicolas et confrère de l'École de Saint-Marc (3); en 1482, d'un *Lazare Scarpazo* pêcheur, qui demeure à Saint-Raphaël (4); en 1490, d'un *Marc Scarpazo,* gardien du Chateau du Lido (5). En 1464, une épitaphe vénitienne parle d'une *Catherine Scarpacio* (6).

Dans les registres des mutations (7) l'on trouve, à la date du 10 septembre 1520, le nom d'un Gaspard Scharpaza de feu Sante, qui fait inscrire entièrement en son nom une maison à Saint-Raphaël, d'abord indivise entre lui et son neveu Alvise (8).

(1) Cecchetti. — *Nomi di pittori e lapicidi antichi* (*Archivio Veneto*, T. XXXIII, P. I).

(2) *id.* *ibid.*

(3) Arch. de l'État. — *Scuola di S. Marco.* Reg. di contabilità. — Liasse 228.

(4) Ibid. Ibid. Reg. confratelli, 3.

(5) Ibid. Notatorio. — *Collegio*, 22, p. 20 t.

(6) L'épitaphe dont parle *Temanza* (*Vite degli Architetti* etc.) a été tirée d'un protocole de Damiano Damiani, notaire à Trévise. La voici:

DS · IS MCCCCLXIII
DIVÆ CATARINÆ NEL · F · SCARPACI VXORI ·
SECUNDÆ NOVÆ · Q · NVPTIÆ LOETO EREPTÆ
SEVÆ PESTIS IMMERITO IOHANNES LAV-
RENTII · F · ACABALETTO CIVIS AC SCRIBA
TER MINIME LUBENS ET SIBI VI IDVS
MAII

(7) Arch. de l'État. — *Estimo* 1514. — *Dieci Savi sopra le decime in Rialto.* — Giornale trasporti 1513-1523, p. 147 t.

(8) « Le 10 septembre 1520.

« Je (soussigné) François Zéxarin, par ordre de Sieur Gaspard Scharpaza de feu Santo, lequel ne sait pas écrire lui-même (est illettré) consens à ce que la maison sise a Saint-Raphaël qui était en son nom et en celui d'Alvise, son neveu, qui payait une dime de neuf gros dix-neuf sous, soit mise en son nom seulement, ayant acheté la

Au XVIIe siècle un Jean Scarpazza est enseveli, et sa femme avec lui, dans l'église des SS. Jean et Paul (1).

Il semblerait donc que la famille Carpaccio était depuis longtemps établie à Venise.

Cependant quelques auteurs ont assuré que le grand peintre était né en Istrie, avec une conviction, qui n'est pas dénuée de tout fondement. Il est certain qu'il existe à Capodistria des documents concernant la famille Carpaccio, qui s'est éteinte pendant notre siècle en la personne d'Antoine Carpaccio, homme de lettres, mort à Trieste, en janvier 1817. Pendant une longue suite de générations, on donnait à l'aîné de la famille Carpaccio le nom de *Vettore*. Une preuve que Capodistria est la patrie du peintre, serait que la dévotion à Saint-Victor existe dans ce pays depuis un temps immémorial (2).

En outre une tradition, qui date de plusieurs siècles, assure que

partie appartenant précédemment à son dit neveu, par sentence documentée rendue par le Juge, de laquelle il ressort à présent par la pièce faite par sieur Gaspard de la Vedova qu'il ne doit pas payer audit Office le 8 Juin 1519, date à laquelle commenceront les premières dimes qui seront imposées dans la suite ».

(1) Cieogna dans ses *Iscrizioni* inédites des St Jean et Paul. (Musée Municipal. Mss. Cicogna, 502) au N. 625 (pag. 39) transcrit l'inscription suivante qui existe dans la susdite église:

JOANNI ANTONIO SCARPATIO MORUM PROBITATE AC PIETATIS OPERIBUS CLARO CONIUGI AMANTISS · CATHERINA ARMELINA ET SIBI ET FILIIS POSUIT MONUMENTUM HOC OBIIT VI KAL · NOVEM · MDCXVIII

(2) Nous reproduisons ici le passage suivant d'une lettre de M. Thomas Luciani, écrivain Istrien: « Mais ce qui prouve que Vettor Carpaccio, s'il n'est pas né à Capodistria, y a au moins passé, ainsi que dans les environs, une grande partie de sa » vie, c'est que non seulement un grand nombre de ses œuvres y existent ou y » ont existé, mais, de plus, ce sont les types de ces pays qui prévalent dans toutes ses » toiles. Chaque fois que je les revois, il me semble que je revois les gens du peuple » de Capodistria et les habitants des collines et des montagnes dont cette ville est entourée, tels que je les ai vus vivants et au naturel, il y a 25 ans à peine. Les physionomies se modifient avec les générations, mais reviennent ensuite et Vettor Carpaccio devait avoir présents à son imagination ces types d'hommes et de femmes, » quand il travaillait non seulement pour l'Istria, mais encore pour Venise, et toujours. » C'est une idée qui m'a frappé la première fois, il y a plus de 40 ans, quand je visitais les Galeries de notre Académie, et plus je vais, plus je persiste dans mon sentiment ».

c'est à l'Istrie, où Benoît, fils ou neveu du peintre, a passé une grande partie de son existence, qu'il appartient de revendiquer l'honneur d'avoir vu naître Vettor Carpaccio. Cette tradition ne constitue pas une preuve irréfragable. Mais Pierre Stancovich, poussé par l'amour de son pays, à pris à tâche de l'étayer sur de nombreux documents qui ont une certaine importance (1). Il n'a pas voulu tenir compte de ce que Vettor et Benoît Carpaccio ont accompagné leurs signatures au bas de leurs toiles, du titre de *veneti*, parce qu'ils pouvaient, selon lui, se dire « vénètes » de nationalité et par domicile. ou comme appartenant à l'école de peinture vénitienne, ou encore comme ayant été élevés à Venise (2).

Mais quand bien même Vettore serait né à Capodistria, il n'en est pas moins vrai qu'il reconnaissait le vénitiens pour maîtres. C'est à Venise que son génie parvint à sa maturité et c'est seulement dans cette ville que son œuvre peut être complètement connue et admirée.

On ne sait pas plus l'année de sa naissance que celle de sa mort, et les détails de sa vie nous échappent entièrement

Une signature nous fournit une indication bien courte, mais cependant intéressante. Le 5 septembre 1523, Vettor signait à Venise comme témoin, ainsi qu'il suit: *jo utor carpa̧io pjctor fuit festimonio* (sic) *pregado e ẓurado* (3).

Un document plus important pourrait nous apprendre le nom du père de notre peintre et le lieu où demeura celui-ci.

(1) Stancovich. — *Biog. degli uomini distinti dell'Istria*, t. III, p. 106 et suivantes. — Trieste, 1829.

(2) Id. Ibid. — Les Istriens en effet se disaient alors tous vénètes, et encore aujourd'hui chez le peuple, à Capodistria et dans d'autres parties de la province, il est très commun de se dire vénète ou ex-vénète. — Tedeschi, *Cenni sulla storia dell'arte crist. nell'Istria*, inserés dans la *Strenna Porta Orientale*. — Anno III, 1859. — Charles de Franceschi (*L'Istria*, *note stor.* — Parenzo, 1879, p. 500) écrit: « Mais » notre plus grande gloire artistique.... c'est Vettor Carpaccio de Capodistria, né vers » 1450 et mort en 1525 environ ». Voyez en outre Vincent De Castro, *Vita di Carpaccio* dans l'Étrenne Istrienne: *Il Preludio*. Venise, 1848.

(3) L'autographe que nous reproduisons ici a été publié dans l'*Archivio Veneto* (Serie II, T. XXXIII, P. I).

Le 3 Décembre 1517, Vettor Scarpaza de feu Santo notifie le contrat d'une maison dans le quartier de Saint-Raphaël (1). Dans le cahier relatif à l'estimation, la partie de Vettor Scarpaza est évaluée liv. 987 et en 1538, 29 avril, il achète de Gaspard et d'Alvise Scarpaza certaines propriétés. Cette partie, ainsi qu'il résulte d'annotations inscrites dans la colonne en regard, est portée de nouveau, c'est-à-dire à l'estimation de 1537, sous le même nom. Il y a cependant erreur quant au nom du père; Vettore est dit fils d'Antoine au lieu de fils de Santo.

Sommes-nous sûrs d'avoir affaire au peintre? Il ne semble pas probable, tout d'abord, qu'il ne soit pas fait mention de sa profession en le désignant; de plus les historiens de l'art le font mourir vers 1522. Comme on ne connaît pas d'œuvres de lui qui portent une date postérieure à 1521, on a quelque raison de conjecturer qu'il est mort vers cette époque. Cependant sa signature authentique se trouve avec la date de 1523 et l'on ne peut pas refuser de croire qu'il ait pu aussi mourir plusieurs années après. Mais nous avons fait même trop de suppositions, puisqu'on rencontre plusieurs Carpaccio vénitiens qui, au XVI[e] siècle, portaient le nom de Vettore par exemple: un Vettore dont devient veuve une certaine Paola (2) et un *Santo quondam Vettor pescador* (3).

Le seul fait qui nous semble établi, c'est que l'origine des Carpaccio est absolument plébéienne et que le centre de la branche vénitienne de leur famille demeurait dans le quartier de Saint-Raphaël. Nous ne sommes pas mieux informés touchant les études de Vettore pendant sa jeunesse. Peut-être fréquenta-t-il, lui aussi, durant ses premières années, l'atelier des Vivarini, auxquels il succéda bientôt dans la renommée d'artiste.

(1) « Condition de mi Vettor Scarpazza fu de ser Santo, come me truóvo aver ne » la conttrà de San Raffaele parte duna Caxa dove io abitto la qual è a le dezime. » In nome de dona Luzia Scarpaza et questo è quantto me ritruovo ». (Condition de moi, Vettor Scarpazza de feu S.[r] Santo, qui me trouve avoir dans le quartier de Saint-Raphaël, partie d'une maison où j'habite qui est sujette à la dîme. Au nom de femme Lucie Carpaccio, et c'est là ce que je possède). Arch. de l'État. — *Estimo* 1514, *Dieci Savi sopra le Decime in Rialto.*

(2) Arch. de l'État. — *Estimo* 1514, c. 858.

(3) » » » c. 918.

Frappés de ses préférences marquées pour les costumes orientaux, quelques-uns ont pensé que Vettore avait accompagné Gentile Bellini à Constantinople, lorsqu'un israélite eut apporté à la Seigneurie une lettre du Sultan, la priant de lui envoyer un peintre habile. La Seigneurie choisit Gentile Bellini, qui s'embarqua le 3 septembre 1479, aux frais du gouvernement, sur une des galères de Roumanie, commandée par le capitaine Melchior Trévisan, et débarquait à Constantinople probablement à la fin du même mois (1).

Nous répétons que c'est là une pure supposition et qu'on ne peut fournir aucune preuve que Carpaccio ait accompagné Gentile Bellini à Constantinople.

Venise ne tarda pas à s'enorgueillir de Vettor Carpaccio et les chefs du gouvernement se plurent à embellir le palais Ducal de ses peintures. L'histoire nous a conservé le souvenir de plusieurs commandes confiées au grand peintre dans la salle des *Pregadi* et il est curieux de voir avec quel soin minutieux ces graves magistrats s'occupaient des moindres détails, des couleurs et même de la toile. Le 31 mars 1501, les chefs de l'Excellentissime Conseil des Dix écrivent (2): « Par ordre des Magnifiques Seigneurs, Chefs du Conseil » des X, à vous Messire Jacopo de Canali, Provéditeur du sel, disons » et ordonnons de donner et compter à *Vetor Scarpaza*, 20 Ducats à » bon compte, afin qu'il puisse faire les dépenses nécessaires à la » peinture qu'il exécute (*la pictura la qual lui fa*), pour la placer » *dans la salle des Pregadi*.

» Fournissez-lui en outre quatre onces d'outremer pour cette » peinture ».

» Donné le 31 du mois de Mars 1501.

» Johannes Zantani
» Nicolaius de Priolis } Excellent.mes chefs du Conseil des X. »
» Paulus Pisanus

(1) Voyez sur le séjour de Gentile Bellini à Constantinople, le livre de Tuasne, (Paris, Leroux, 1888). Bellini, indépendamment de beaucoup d'autres œuvres, aurait fait à Constantinople les dessins des bas-reliefs, représentant les victoires remportées sur les Scythes, sculptés sur la colonne de Théodose, qui, menaçant ruine, fut abattue en 1695. — Ces dessins pour lesquels, en 1702, le père Ménesrier écrivit un texte et qui furent ensuite reproduits par le P. Branduri dans le T. II, de *l'Impero Orientale* en 1711, se trouvent à Paris. Müntz, (*Revue des Études Grécques*, 1888), démontre que ces dessins ne sont pas de Gentile Bellini.

(2) *Colleg. Prov. al Sal* (1482-1514), Vol. IV, c. 140, publié par Lorenzi, *Mon. per serv. alla Stor. del Pal. Duc.*

Et le 26 août 1501 (1): « *Mandato Magnificorum Dominorum ca-*
» *pitum Excelsi consilij X dent et numerent D. Provisores Salis Magi-*
» *stro Victori Scarpatio pictori, ad bonum computum pro tellario quod*
» *pingit pro Sala Consilij Rogatorum, Ducatos X ex pecuniis deputatis*
» *fabricis Pallatii. Datum die XXVII mensis Augusti MCCCCCI* ».

« *Laurentio Contareno caput consilij X subscripsi* ».

« *Paulus Antonius Emilianus cap. cons. X subscripsi* ».

« *Nicolaus de Priolis cap. cons. X subscripsi* ».

« *Zacharias Frisus secretarius mandato subscripsi* ».

Carpaccio peignit dans la salle des *Pregadi*, sur le chassis (*tellaio*) dont parlent les chefs du Conseil des Dix, le pape Alexandre III, revêtu des insignes sacerdotaux pour célébrer la messe dans l'église de Saint-Marc, accordant des indulgences au peuple, et entouré des cardinaux Ange Correr, Pierre Barbo, François Lando, Jean Michiel, Jean-Baptiste Zeno, Pierre Foscari et Dominique Grimani.

Dans le bas était cette inscription: « *Apparatus sacris in divi*
» *Marci æde Alexander Pont. omnibus Dominicæ Ascensionis die intra*
» *binas vesperas adeuntibus, plenam delictorum veniam perpetuo conces-*
» *sit, septima peccatorum parte per octavam frequentatibus remissa* ».

Ce ne fut pas le seul travail exécuté par Carpaccio dans le palais ducal. Un décret du 27 septembre 1507 (2), observait: « qu'il était
» essentiel pour l'ornementation de la salle du Grand Conseil d'a-
» chever enfin les trois tableaux commencés déjà depuis longtemps
» par Alvise Vivarini, ainsi que les deux autres, dont l'un n'est pas
» encore commencé: de façon que l'on puisse terminer la dite salle
» et qu'elle ne soit plus encombrée comme elle l'a été jusqu'à pré-
» sent ».

Le gouvernement s'était en conséquence adressé « à notre très fidèle citoyen Jean Bellini », auquel il adjoignait comme collaborateurs: « maître Vettor dit Scarpazza (*Vector dicto Scarpazza*) avec un
» traitement de 5 ducats par mois: maître Victor de feu Mathieu
» (*Vector quondam Mathio*) avec 4 ducats par mois; et Jérôme, pein-
» tre (*Hieronymo depentor*) avec 2 ducats par mois, lesquels devront

(1) *Notatorio 2 — del Magistrato al Sal*, (1491-1529), c. 147, — publ. par Lorenzi.

(2) *Misti — Consiglio de' Dieci*, (1506-1507), Reg. 31, c. 154; *Collegio Prov. al sal*, (1482-1514), v. 4, c. 183. — publ. par Lorenzi.

» mettre tous leurs soins et diligence à aider Mes. Jean Bellini à peindre ces tableaux de façon qu'ils soient bien exécutés et le plus tôt » possible ». Suivait la recommandation suivante en latin: « Hoc per » expressum declaratum quod dicti pictores provisionati teneantur et » obligati sint laborare de continuo et omni die, etc. ».

Quelques années plus tard, dans le palais des Doges, aux œuvres tranquilles de Carpaccio et de Bellini succèderont les puissantes créations du jeune Titien.

Nous en trouvons la preuve, à la date du 31 mai 1513, dans les *Diarî* du Sanudo (1): « Dans le Conseil des X, en séance ordinaire, il a été décidé que le Titien peintre devra travailler dans la salle » du Grand Conseil comme les autres peintres, sans aucune rétribution toutefois: mais ce qui était donné habituellement à ceux qui » y ont peint, tels que Gentile et Jean Bellini et *Vettor Scarpaza,* le » sera désormais à ce Titien ».

Il ne reste malheureusement des tableaux de Carpaccio au Palais Ducal que le souvenir enregistré par les documents, car le 20 décembre 1577 (2), la veille de Saint-Thomas apôtre, le feu prit dans la surintendance du magistrat des Eaux et se propagea avec une telle violence qu'il détruisit le plafond de la salle du Scrutin, et anéantit dans la salle du Grand Conseil tous les portraits des Doges et les tableaux de la salle, exécutés par Jean Bellini, Pordenon, Titien, Vivarin et autres excellents peintres, et qui représentaient l'ancienne histoire des Vénitiens au temps du doge Sébastien Ziani et de Frédéric Barberousse, empereur, pour la défense du pape Alexandre III, lorsqu'il vint en cette ville, et beaucoup d'autres très belles histoires dignes d'un éternel souvenir (3).

(1) Vol. XVI, c. 163.

(2) Un autre incendie avait éclaté trois ans auparavant, le 11 mai 1574, et avait détruit les salles du Collège, de l'Anticollège et autres, de même une coupole de l'église de Saint-Marc, anéantissant les œuvres de Giambellino et du Titien. (Giustinian — *Storie* — Venise, 1830, Liv. XVII).

(3) Biblioth. Marc. — *Cron. Savina*, c. 266 (It. cl. VII, N. CCCXXI). — Sansovino, dans sa *Venetia città nobilissima*, etc. (Liv. VIII), nous a conservé le souvenir des ouvrages détruits par l'incendie de 1577:

1.° Le Paradis de *Guariento.*

2.° Le Pontife Adrien IV, couronnant l'Empereur, du *Tintoretto.*

Carpaccio était déjà parvenu à l'âge mûr, lorsqu'il fut chargé de travailler au Palais Ducal, si l'on doit assigner la date de sa mort à l'année 1525. A défaut d'indications précises sur sa vie, il convient d'attacher le plus grand prix à la lettre ci-dessous, signée de sa main,

3.° Combat entre les Impériaux et les Romains d'*Horace Vecelli.*

4.° Frédéric Barberousse reconnaît à Pavie l'antipape Octavien de *Paul Veronèse.*

5.° Alexandre III excommunie l'Empereur, du *Tintoreto.*

6.° Bataille de Spolète du *Titien.*

7.° Le roi de France marche au secours du Pontife d'*un inconnu.*

8.° Le Pontife se décide à quitter Venise *id.*

9.° Le doge Sébastien Ziani reçoit le Pontife, de *Jean Bellini.*

10.° Le Pape accorde des privilèges et des honneurs au doge, de *Gentile Bellini.*

11.° Traité de paix entre le Pape et l'Empereur sous le doge Ziani, de *Gentile Bellini.*

12.° L'Empereur refuse les propositions de paix, d'*un inconnu.*

13.° Le pape excite le doge à la guerre contre l'empereur, de *Gentile de Fabriano.*

14.° La défaite des Impériaux à Salvore, de *Gentile de Fabriano*, retouché plus tard par *Jean Bellini.*

15.° Le Pape embrasse le Doge et lui donne l'anneau pour épouser la mer, d'*un inconnu.*

16.° Othon, fils de Barberousse et prisonnier des Vénitiens promet de négocier la paix entre l'Empereur et le Pontife par *Victor Pisanello*, retouché plus tard par *Alvise Vivarini.*

17.° Othon se présente à son père — commencé par *Alvise Vivarini* et terminé après sa mort par *Jean Bellini.*

18.° L'Empereur aux pieds du Pontife, du *Titien.*

19.° Le Pape, accompagné d'un grande nombre de cardinaux et d'évêques, célèbre la messe à Saint-Marc, octroie indulgence perpétuelle le jour de l'Ascension à tous ceux qui visiteront l'église. — Ce tableau fut exécuté par *Vittorio Scarpaccia*, excellent artiste — écrit Sansovino. (Et questo fu lauorato da Vittorio Scarpaccia, valente huomo nell'arte).

20.° Nouveaux privilèges accordés au Doge par le Pape, d'*un inconnu.*

21.° Le Pape, le Doge et l'Empereur font leur entrée à Rome, du *Titien.*

22.° Le Doge reçoit comme hommage huit étendards et huit trompettes d'argent, d'*un inconnu.*

23.° Réception du Doge à Saint-Jean-de-Latran, d'*un inconnu.*

Les œuvres qu'on ne sait au juste à qui attribuer (*inconnu*) avaient été peintes en partie vers 1495 par *Christophe de Parme*, *Lattanzio de Rimini*, *Marco Marziale*, *Vincent de Trévise, François de Bissolo.*

inconnue jusqu'à ce jour et retrouvée dans les Archives des Gonzagues à Mantoue (1).

« Au Marquis de Mantoue François Gonzague.

« Illustrissime Seigneur: il y a peu de jours, un inconnu s'est présenté chez moi, conduit par quelques personnes, pour voir la *Jérusalem* que j'ai peinte. A peine l'avait-il aperçue qu'il a vivement insisté pour que je consentisse à la lui vendre, car elle lui plaisait infiniment, disait-il. Finalement le marché ayant été conclu et des engagements pris de part et d'autre, il n'a plus reparu. Pour éclaircir cette affaire, je me suis informé auprès des personnes qui l'avaient accompagné chez moi, au nombre desquelles se trouve certain ecclésiastique portant toute sa barbe et coiffé d'une calotte grise; je l'ai vu très souvent avec Votre Seigneurie dans la salle du Grand Conseil, j'ai demandé son nom et sa condition et l'on m'a dit que c'était maître Laurentio, peintre de Votre Seigneurie. J'ai donc parfaitement compris à quoi il visait et c'est ce qui m'a engagé à adresser la présente à Votre Sublimité pour l'informer de mon nom et du sujet de mon tableau.

« D'abord, Illustre Monseigneur, c'est moi qui suis le peintre choisi par notre Illustrissime Seigneurie pour peindre dans la Grande Salle où Votre Altesse a daigné monter sur l'échafaudage pour voir notre ouvrage qui était l'histoire d'Ancône. Mon nom est Vettor Carpaccio. Quant à ma *Jérusalem* (2) j'ose affirmer qu'il n'existe actuellement rien de semblable, tant pour le mérite que pour la perfection et pour la grande dimension de l'ouvrage. Sa longueur est de 25 pieds, sa largeur de 5 pieds et demi, car il faut déterminer les dimensions en de tels ouvrages. Jean Zamberti a parlé de ce tableau à Votre Sublimi-

(1) (au dos) Ill.mo ac Excel.mo Dno D. Franc.o de Gonzaga Marchioni Mantue ac S. R. E. (Sanctæ Romanæ Eclesiæ) Confaloneri dd Mantua.

(2) Le marquis François et la marquise Isabelle, recherchaient, au commencement du XVIe siècle, quelques dessins des villes pour les reproduire à fresque sur les murs de leurs grandes salles, comme, par exemple, dans le palais de Marmirolo actuellement détruit. La *Jérusalem* de Carpaccio aurait pu leur servir. En 1493, le marquis François Gonzague insistait auprès de Jean et Gentile Bellini pour avoir les plans de Venise, de Paris et du Caire. V. à ce sujet A. Luzio. *Dis. topografici e pitt. dei Bellini* (Arch. Stor. dell'Arte, Rome. 1888, fasc. VII, p. 276).

té. Je sais très certainement que votre peintre en a emporté un morceau, mais non dans son entier et sur une beaucoup plus petite échelle; j'ai vu comment il est et je crois, je dis plus, je suis très certain qu'il ne sera pas à la satisfaction de Votre Seigneurie, car sur vingt parties, il n'a pas la dimension de deux (c'est-à-dire le dizième). Si le mien pouvait plaire à Votre Seigneurie, en le faisant examiner d'abord par des personnes compétentes, veuillez m'en donner avis, et il sera immédiatement à la disposition de Votre Seigneurie. Le tableau est peint sur toile à la détrempe; on pourrait le rouler sans danger. S'il convenait à Votre Seigneurie qu'il fût peint en couleurs, Elle n'a qu'à commander, je mettrai tous mes soins à la satisfaire, Quant au prix, je n'en parle pas, et m'en remets entièrement à Votre Seigneurie à la quelle je me recommande humblement.

« Le XV août MDXI Venise.

« J'ai envoyé copie de la présente par une autre voie afin qu'elle parvienne sûrement.

De Votre Sublimité le très humble serviteur

Victor Carpathio pictor (1) ».

(1) *Al Marchese di Mantova Franc.o Gonzaga,*

« Ill.mo Segnor mio: neli passati giorni fu uno ad me incognito guidato da alcuni per veder uno Jerusalem il qual io ho facto. Unde subito da lui veduto cum summa instantia procurava io gel volesse vender, imperhoche el cognosceva esser cossa de suo gran contento et satisfatione. Finalmente concluso il mercato cum il dar de la fede mai più è comparso. Io mo per dichiarirme de tal cossa adimandai quelli lo guidorno: fra li quali era uno prete barbuto vestido de griso beretino: il qual assai volte l'ho veduto cum la V. S. in salla granda del consiglio: et adimandai il nome di quel tale et conditione: me disseno esser maistro Laurentio pictor de la S. V. Per il che ho facilmente compreso dove costui volea reuscir, et perho me e parso driciar la presente ad V. Subl.tà per dargli notitia si del nome mio come anche de la opera. Primo Signor mio illustre io son quello pictor della nostra Ill.ma Signoria conducto per depingere in la salla granda, dove la Sig.a V.a se digno ascender sopra il sollaro ad vedere la opera nostra che era la historia de Ancona. Et il nome mio è dicto Victor Carpatio. Circa il Jerusalem me prendo ardir che agli tempi nostri non ne sia uno altro simile, si de bonta, et integra perfection come anche de grandeza. La longeza de la opera è de piedi 25 la largeza è de piedi 5 1/2 cum tute le misure se ricercano in tal cossa. De la qual opera Zuane Zamberti so ne ha parlato alla Subl.tà V.a Ben è vero che so certissimamente il prefato pictor vostro ne ha portato uno pezo non integro et in forma pichola il qual ho veduto come il sta. Credo immo son cer-

Il ne semble pas que cette correspondance ait eu de suite, et nous ne croyons pas que Carpaccio ait eu, comme Jean Bellini et le Titien, des relations suivies avec la Cour de Mantoue. Il est également impossible de savoir quel était ce tableau de *Jérusalem* qu'avait vu *mistro Laurentio*, qui, vraisemblablement, était Laurent Leonbruno.

Cependant cette lettre est importante et nous montre comme à travers une échappée de lumière, l'esprit de l'artiste, conscient de son mérite, n'ayant ni cette modestie qui cache quelquefois l'hypocrisie, ni cet orgueil qui frise bien souvent la vanité. En parlant d'un de ses tableaux, il assure naïvement: « j'ose croire que de nos jours il n'en existe pas de semblable, soit comme mérite et entière perfection et grande dimension ».

Un aimable écrivain, une femme, qui aime Venise, son histoire, son art, fait observer que cette lettre, l'un des rares vestiges de la vie de Carpaccio, ne révèle aucune élévation de pensée poétique. Le peintre s'y montre à nous comme un homme occupé seulement de se recommander à un acheteur généreux et qui paie bien (1).

Assurément, chez une femme délicate cette impression se comprend.

tissimo el non sarà ad satisfaction de la S. V. imperoche de le vinti parte non sono le do. Se il nostro fusse de contento de la S. V. facendolo prima ad veder per homini de iudicio faciami una minima fede el sarà a li comandi de la S. V. La forma de la opera e de aquarella sopra la tella, et se potria voltar sopra un ruodolo sencia detrimento alcuno. Se anche el ve piacerà el sia fatto de colori alla S. V. starà ad comandar et a me cum summo studio exequir. Del precio non dico imperochè il rimetto alla S. V. alla qual humillamente me ricomando.

Die XV Augusti MDXI Venetijs.

La copia de questa ho mandato per altra via acio habia recapito.

De V. Sublimità humillimo Servitor

VICTOR CARPACTIO pictor. »

Dans les archives des Gonzagues, il existe à côté de ce premier original (E. XLV. *Carteggio di Venezia*) une 2e copie, également autographe de la lettre, avec la quelle il ne se trouve qu'une très petite différence de forme. La lettre a été reproduite, après nous, par Bertolotti. (*Artisti in relazione coi Gonzaga di Mantova*, Modène, tip. Vincenzi, 1885, pag. 152, 153), avec plusieurs incorrections.

(1) M.rs OLIPHANT. — *The makers of Venice* — pag. 272, 273, Londres, 1887.

L'auteur du poétique Songe de Sainte Ursule, n'aurait pas dû s'occuper, semble-t-il, des prosaïques nécessités de la vie. C'est ainsi qu'une certaine critique idéaliste aime à rêver.

Toutefois autre chose est l'artiste et autre chose est l'homme; dans une foule de cas, rien n' est moins vrai de dire que le style c'est l'homme. Il n'est pas toujours exact que par les œuvres de l'artiste on puisse connaître le caractère de l'homme. Les peintres du XIVe siècle, à considérer leurs œuvres, ne semblent vivre que pour Dieu et pour le ciel, et cependant ils aimaient le monde et jouissaient volontiers de ses biens. Il semble, en regardant les fresques divines de Giotto que celui qui les a peints n'a pu avoir dans l'esprit et dans le cœur que des pensées et des affections paradisiaques. Et cependant, le peintre de ces saintes images était un bon vivant, un peu sceptique, amateur de plaisanteries grasses ou équivoques. Un dimanche, il revenait de San Gallo en compagnie d'une troupe d'amis; l'un d'eux lui demanda pourquoi donc on voyait toujours Saint Joseph représenté avec un air si mélancolique, et Giotto de répondre: « N'a-t-il pas raison? il voit sa femme enceinte, et il ne sait de qui ».

Voilà, certes, un artiste peu mystique.

Lorsque Carpaccio écrivait sa lettre au duc François Gonzague, il travaillait encore aux peintures du Palais des Doges avec *cinq* ducats par mois. C'étaient, il faut l'avouer, de bien maigres appointements. Espérant les améliorer ailleurs, il écrit au Duc, vantant ses propres mérites, ainsi que le ferait un peintre moderne, et offrant d'envoyer sa peinture roulée autour d'un morceau de bois pour la préserver de tout dommage. Quelle triste contradiction presque toujours entre l'art et la vie!

VII.

Si l'on sait peu de chose sur l'existence de Carpaccio, l'on peut du moins constater sa bienfaisante influence sur l'art de son temps. Il eut des imitateurs qui continuèrent avec plus on moins d'intelligence l'idée du maître, ses aspirations, ses goûts.

Mais au milieu de la brillante efflorescence de la peinture vénitienne après Giorgione, l'art recueilli et grave de notre peintre ne devait pas avoir de nombreux admirateurs. Cela est si vrai que l'*Anonimo* publié par Morelli, ne cite aucun ouvrage de Carpaccio et de ses élèves, dans les collections des amateurs des beaux-arts. Il est vraiment étrange que cet artiste qui devait jouir d'une grande réputation et dont le pinceau avait orné la demeure des Doges et d'autres édifices publics, n'ait pas embelli de ses œuvres les salles de ces palais patriciens, *forbite, attappezzite*, *splendenti* (élégantes, tapissées, resplendissantes) que l'Arétin, par une curieuse métaphore, compare à une épouse dans l'attente de son fiancé, qui doit venir lui donner la main. Cependant Vasari et Zanetti, nous l'avons vu, font de lui un chef d'école. De modernes et sérieux critiques de l'art italien, le placent également à la tête d'un groupe d'artistes, mais se montrent par trop sévères à son égard dans leurs appréciations. Ils considérent Vivarini, Gentile et Jean Bellini, comme les initiateurs, les chefs du mouvement artistique vénitien et étudient la variété de leur style et de leurs préceptes, pour connaître les principes qui influèrent sur le mouvement des artistes vénitiens de second ordre, et sur son développement (1). A leur avis, Carpaccio, théoricien de l'école de Gen-

(1) Cavalcaselle et Crowe. — *History of paint*, IV, 9.

tile Bellini, serait à la tête d'une troupe d'artistes inférieurs à Bellini, qui travaillaient ensemble à Venise.

Pour nous, nous ne saurions souscrire à cette infériorité de Carpaccio, surtout si on le compare à Gentile Bellini.

Marc Boschini, poète mèdiocre du XVII[e] siècle, mais juge très compétent en matière d'art, écrit dans son style pompeux:

« Et ce Vettor Carpaccio si habile — Presque, lui aussi, frère de Jean Bellini — A peint dans un style si original — Qu'il n'existe entre eux peu ou point de différence! — Si Jean Bellini a bien peint les figures — D'un coloris beau et soigné — Carpaccio a été si exquis — Que ses peintures n'ont rien à envier à celles du premier — Aussi puis-je bien dire avec le dicton — Deux choses en un seul mot — Ce que j'ai dit de l'un, je le dis de l'autre — Ils ont été deux branches d'un même arbre (1) ».

On lit dans un livre en prose du même auteur (2), que Vettor Carpaccio était vraiment un grand maître et la preuve, c'est que ses œuvres rivalisaient avec celles de Jean Bellini.

Nous avons cité ces appréciations, parce que, dans la bouche d'un écrivain du XVII[e] siècle, elles nous semblent avoir une grande portée.

On doit regarder aussi comme remarquable le jugement d'un critique, bizarre si l'on veut, mais très instruit et très compétent, Ruskin, qui divise l'art vénitien en trois époques: la première, celle des Vivarini, ingénue, innocente, religieuse (1400-1480); la seconde,

(1) *La Carta del Navegar pitoresco*, p. 33, Venetia, MDCLX.

E quel Vettor Carpaccio sì ecellente
Quasi anca lù fradel del Zambelin,
Che ha depento con stil sì pelegrin,
Che deferenzia ghe xe puoco o niente!
Si Zambelin ha fatto ben figure
Con vago e diligente colorito;
El Carpaccio se sta cusì esquisito
Che a tu per tu puol star le so piture.
Tanto che posso dir ben (co' se dise)
Do servici, e un vïazo fazo presto,
Quel che ho dito de quel digo de questo:
I è sta do rami, e sola una raise.

(2) Boschini. — *Le ricche minere della pitt. venet.* — Venezia, MDCLXXIV.

celle du Carpaccio, classique et mystique (1480-1520); la troisième, celle du Tintoret, extrêmement puissante, corrompue, présageant la décadence, *la mort* (1520-1600) (1).

Pour nous, Carpaccio a plus d'imagination, est plus dramatique que Gentile Bellini. Plus qu'aucun autre il a su réunir deux qualités qui semblent diamétralement opposées: le sentiment profond, intime, et le goût de la magnificence dans la mise en scène. Il a su quelquefois réunir en lui les qualités des deux frères Bellini, qu'il s'assimilait fidèlement, imitant de Jean, la dévotion douce et recueillie, et de Gentile, les scènes décoratives, la foule nombreuse et variée (2). Les artistes vénitiens du XVe siècle sont tous calmes et sereins, incapables d'exprimer un mouvement animé: Carpaccio a quelquefois rendu avec assez de justesse les mouvements les plus vifs et les fortes impressions du sentiment.

On voit dans la salle n.° VIII de l'Académie des Beaux-arts de Venise, le magnifique tableau de Gentile, la *Procession sur la Place Saint-Marc*. C'est une des plus belles œuvres que l'on connaisse. Le coloris en est sobre, harmonieux, les détails rendus avec une rare précision. La procession fait le tour de la place; elle se compose de moines, de prêtres, de patriciens, de chevaliers en toge avec de riches ceintures, de porteurs de candélabres et de bannières. Mais ce peuple en fête apparaît, sur la toile, très calme, très tranquille. Cette foule avance lentement et en silence. Tout autour se déroule la magnificence vénitienne. Sur un ciel d'une grande limpidité se détachent les clochetons, les pinacles dorés, les arcs et les corniches, les frises et les sculptures. Les Procuraties s'élèvent avec leur suite infinie d'arceaux et de fenêtres en perspective. Le palais ducal ouvre ses merveilleuses ogives. Sur les trois piedestaux à hampe qui se trouvent devant la Basilique, flotte l'étendard de Saint-Marc couvert d'ornements d'or sur fond rouge, avec le lion de Saint Marc. Mais au milieu de ce déploiement de couleurs et de richesses, digne de la grandeur vénitienne d'alors, ce peuple d'un caractère si ardent, sem-

(1) Ruskin. — *Guide to the princ. pict. in the Academy.* — Venice, 1877.
(2) Ch. Blanc. — *Histoire des peintres.* — *Ecole vénitienne.*

ble sérieux, grave, et ne fait aucun bruit. Dans ce tableau comme dans le *Miracle de la Croix*, Gentile Bellini révèle son talent d'artiste par l'exactitude admirable du dessin et de la perspective, mais dans la disposition des figures, il pèche par un défaut systématique et par une certaine timidité religieuse, qui conserve encore quelques traces de l'ancienne sécheresse. Nous voulons dire par là que si Gentile est sans rival quand il s'agit de reproduire les magnificences architectoniques, il y eut un de ses contemporains qui, mieux que lui, sut rendre le mouvement et la vivacité du peuple Vénitien.

Il suffit de promener ses regards autour de la même salle de l'Académie, de les arrêter sur les tableaux de Vettor Carpaccio, et l'on voit qu'il ne le cédait même pas à Jean Bellini pour le sentiment religieux et la composition sacrée, comme le prouve la Vierge peinte par lui pour l'église de Saint Job.

Quant à la supériorité que quelques critiques voudraient trouver dans Basaïti, comparé à Carpaccio, nous croyons qu'elle ne vaut même pas la peine d'être discutée. Basaïti ne nous semble, en comparaison de Carpaccio, ni un innovateur, ni un chef d'école. Basaïti apprit à peindre chez les Vivarini. Dans la chapelle des Milanais à Sainte-Marie-des-Frari, il termina le *Couronnement de la Vierge*, que Barthélemy Vivarini avait laissé inachevé (1). On dirait l'ouvrage d'un même peintre. Il est vrai qu'il abandonna ensuite les traditions de l'ancienne école et qu'il parut plutôt disciple de Jean Bellini que des Vivarini. Dans son *Nazaréen au Jardin des Olives*, qui se trouve actuellement au Musée de l'Académie de Venise, nous ne saurions apercevoir plus de nouveauté de composition et d'exécution que dans les meilleures œuvres de Carpaccio (2).

(1) La pala représente dans la zône inférieure Saint Ambroise sur un trône, entouré de plusieurs saints. Elle a été attribuée par erreur, même par Zanetti, à Vettor Carpaccio.

(2) Rosini, qui a écrit, suivant la vieille méthode et avec beaucoup d'inexactitudes, une *Storia della pitt. it.* (Pise. 1843), donne cependant à ce propos (T. IV, pag. 151), une appréciation très juste, lorsqu'il se révolte contre le mérite que l'on veut attribuer à Basaïti d'avoir été un plus heureux rival que Carpaccio de Jean Bellini. Ridolfi donne la vie de Carpaccio, tandis qu'il parle à peine de Basaïti, montrant ainsi combien il appréciait davantage le premier.

Ce qui donne encore une preuve de la grandeur de Carpaccio, c'est que sa manière de voir et de sentir fut imitée et continuée par d'autres.

Entendons-nous cependant. Nous ne croyons pas qu'il ait été chef d'école dans la plus large acception du mot. Il n'imprima point à l'art une direction nouvelle, il ne l'enrichit point de nouvelles formes, il ne lui donna point, par l'audace de son génie, des bases nouvelles, comme le firent, à un certain point de vue, Jean Bellini et plus tard Giorgione. Mais son talent un peu austère, qui ne sacrifiait point à la mode, exerça sur quelques peintres une influence qu'il serait impossible de nier. Selon Vasari, Vettor aurait enseigné la peinture à deux de ses frères, dont l'un appelé Lazare et l'autre Sébastien, qui marchèrent sur ses traces. Ni l'un ni l'autre n'ont existé, mais vers 1470 florissait un *ser Lazaro de Bastian depentor* (1). Après avoir adopté pendant quelque temps la manière de Squarcione et de Mantegna, ce peintre s'établit à Venise, fréquenta l'atelier des Vivarini et peignit dans la *Scuola* de Saint-Marc, pendant qu'y travaillaient les Bellini. Dans son passage de l'école padouane à l'école vénitienne, il se sentit attiré vers Carpaccio, dont il fut l'imitateur, mais non l'élève, étant du même âge que lui. On possède, comme spécimen de sa nouvelle manière de sentir, son tableau de Sainte Vénérande et d'autres saintes, qui était autrefois dans l'église du Corpus Domini à Venise et qui se trouve à présent à l'Académie de Vienne.

Outre ce tableau, Zanetti mentionne deux autres toiles de ce peintre. La première représente Philippe Mazeri, donnant à son retour de Jérusalem les reliques de la vraie Croix à la Confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste. On y sent également l'influence de Carpaccio. Ce tableau qui se trouvait dans la *Scuola* de Saint-Jean l'Évangéliste, est actuellement dans la VIII[e] salle de l'Académie des Beaux-Arts de Venise à côté de plusieurs tableaux de Carpaccio. Il est ainsi facile au visiteur de constater la ressemblance qui existe entre ces

(1) C'est ainsi qu'il est inscrit sur la matricule de la Confrérie de Saint-Jérôme. (LAZARI — *Not. delle op. della Racc. Correr*). Nous le trouvons, dans d'autres documents, inscrit *Lazaro Sebastian penctor*. On voit également sa signature figurer sur un document portant la date de 1498. — Voyez, CECCHETTI — *Firme di pitt.* etc. — SIRET (*Dict. des peintres*, Paris, 1866, p. 171) commet au contraire l'erreur de prendre *Lazzaro Sebastiano* pour le frère de Carpaccio.

deux artistes. L'autre panneau dont parle Zanetti, en doutant cependant qu'il puisse être de Lazarre, représente une descente de Croix avec les deux Maries et d'autres Saints. Il se trouvait dans l'église de San Severo et est actuellement à l'Académie.

Crowe et Cavalcaselle (1) complètent le catalogue des œuvres de cet artiste, qui devient tout particulièrement intéressant pour nous à cause de ses rapports avec Carpaccio. Celui-ci était étroitement lié avec Lazzaro, et il a probablement peint, de concert avec lui, l'ancone qui se trouve à SS. Jean et Paul, et que Sansovino attribuait à Jean Bellini. L'ancone est divisée en neuf compartiments, représentant la mort du Christ, la Vierge et l'ange Gabriel, Saint Vincent, Saint Sébastien, Saint Christophe et les actes de Saint Vincent. Cavalcaselle et Crowe voient avec raison dans cette œuvre la main de plusieurs artistes, dont Carpaccio et Lazzaro. Nous trouvons encore les deux amis, appelés ensemble, le 11 décembre 1508, pour estimer les peintures à fresque de Giorgione sur la façade du *Fondaco dei Tedeschi* (2).

On peut constater également l'influence de Carpaccio sur un autre peintre de cette époque, Jean Mansueti. Il suffit pour s'en convaincre, d'examiner ses tableaux à l'Académie de Venise.

Bien plus, la direction de l'Académie Vénitienne, qui, du reste, se trompe aisément, attribue à Carpaccio une Vierge à l'Enfant, Saint Pierre, deux Saintes et un portrait (3), panneau remarquable par les passages parfaitement dégradés et fondus de la lumière et de l'om-

(1) *Hist. of paint.* IV, 9.

(2) « 1508. 11 Decbr. ser Lazaro Bastian, *ser Vettor Scarpaza* e ser Vettor de Mathio
» per nominati da ser Zuan Bellin depentor, constituidi alla presentia dei Magnifici
» Signori messer Caroso da chà da Pexaro, mess. Zuan Zentani, mess. Maria Gritti
» et mess. Alvise Sanudo, proveditori al Sal come deputati electi dipintori a vedere
» quello può valer la pictura facta sopra la faza davanti del fondago dei Todeschi et
» facta per maistro Zorzi da Castel francho; et durati d'achordo dixero a giuditio et
» parer suo meritar el ditto maestro per dicta pictura ducati cento et cinquanta in
» tutto.

» Die dicta

» Col consenso del prefato maistro Zorzi gli furono dati ducati 130 ».

Gaye. — *Carteggio ined. d'artisti,* II. 137, Firenze, 1840.

(3) Sala Palladiana VI, (Pinacothèque Renier) N. 38.

bre, mais qui a tous les caractères de Mansueti. L'Académie possède également du même peintre, une toile provenant de la *Scuola* de Saint-Marc (1) et représentant l'Évangéliste guérissant Saint Anien; un panneau qui était à l'église de Saint-Jean l'Évangéliste et qui représente un jeune homme guéri dans ses yeux et dans tout son corps par le contact de trois cierges avec les reliques de la vraie Croix; un autre panneau qui a pour sujet la gloire de Saint Sébastien, provenant de l'église de Saint-François de Trévise; et enfin une grande toile qui ornait la *Scuola* de Saint-Jean l'Évangéliste et qui représente un autre miracle des reliques de la Sainte-Croix. Voici la scène. Les confrères de Saint-Jean l'Évangéliste, portant les reliques de la vraie Croix à l'église de Saint-Lio (S.t-Léon), sont arrêtés sur le pont, sans pouvoir avancer, par une force surnaturelle. Il s'agissait des funérailles d'un confrère qui avait, de son vivant, émis des doutes sur le pouvoir miraculeux de la Sainte relique, et la légende rapporte que les porteurs, malgré tous leurs efforts, ne purent aller plus loin.

Si l'on compare cette toile à celle de Carpaccio placée dans la même salle (VIII) de l'Académie, et représentant le Patriarche de Grado qui exorcise un possédé, il sera facile de voir quelle grande influence il a exercée sur le génie de Mansueti. Dans d'autres œuvres, comme l'observent judicieusement Crowe et Cavalcaselle, il singe, pour ainsi dire, les plus étranges excentricités du maître par la multiplication des oiseaux et d'autres animaux. Néanmoins, au milieu de la foule des spectateurs, qui regardent saisis de stupeur les reliques de la Croix, qui ne veulent point avancer, Mansueti a peint un personnage agitant son bonnet et tenant à la main un rouleau de parchemin sur lequel est écrit: « *Joannes de Mansuetis Veneti recte sentientium Bellini discipulus* ». Par ces paroles il fait une double profession de foi: la première qu'il était bien pensant et croyait au miracle, dont quelques-uns doutaient peut-être, par la seconde il se déclare ouvertement l'élève de Bellini. Les Bellini étaient alors en vogue et Mansueti pouvait préférer se rattacher à une école fameuse, que

(1) Mansueti avait peint dans la *Scuola* de Saint-Marc, 1.° ce Saint guérissant Saint Anien de sa blessure fait avec l'alène, 2.° Saint Marc baptisant Saint Anien, 3.° trois épisodes de la vie de l'Évangéliste.

de se faire l'élève de l'humble Carpaccio. Mais, malgré la déclaration de l'auteur, nous n'en persistons pas moins à croire qu'il s'était formé à l'école de Carpaccio, sans acquérir jamais toutefois le brillant et la vivacité du maître.

Benoît Diana, quoiqu'élève de Jean Bellini, ne put pas non plus échapper à l'influence de Carpaccio. De concert avec ce dernier et Mansueti, il travailla dans *la Scuola* de Saint-Jean l'Évangéliste. Il peignit avec Lazzaro Bastiani les étendards de la place Saint-Marc (1). Pour voir comment, malgré ses tendances Bellinesques, il appartient cependant à notre groupe, il suffit d'examiner la toile malheureusement gâtée par les restaurations, qui se trouve à l'Académie de Venise et qui répresente les confrères de Saint-Jean l'Évangéliste distribuant des aumônes aux pauvres. Mais il y a une autre raison pour regarder Diana comme voisin de l'école de Carpaccio. Le beau tableau que l'on admire sur l'autel du Saint-Sacrement dans l'église du Saint-Sauveur à Venise, a été jusqu'à présent attribué à Jean Bellini. Il représente Jésus à la céne en Emmaüs avec l'un des disciples coiffé du turban à gauche, un autre à droite et à chaque extrémité de la pièce un pèlerin, portant bâton, besace et gourde. Crowe et Cavalcaselle (2), observant le contraste des tons et leur harmonie, le dessin fortement accusé, les draperies nettement tracées, la manière d'éclairer la scène, croient fermement que l'œuvre doit être attribuée à Carpaccio. Mais un examen plus attentif exclut l'opinion de ces critiques, et au moyen de comparaisons, on acquiert la convinction que l'auteur ne peut être que Benoît Diana, qui sut tellement se rapprocher de Carpaccio que d'habiles critiques l'on confondu avec lui.

Venise possède cinq autres panneaux religieux de Benoît Diana, dont quatre sont à l'Académie et un au Palais Royal, mais on y surprend surtout l'imitation de Jean Bellini, ainsi que dans la *pala*

(1) Le 11 juillet 1505, la République voulut que sur les trois piliers fondus par Alexandre Léopardo, en face de l'église de Saint-Marc, trois étendards fussent peints par les maîtres Lazare de Bastiano et Benoît Diana, auxquels on donna 630 ducats. — (Arch. de l'État. — Notatorio, 23, c. 149).

(2) *Hist. of paint.* IV, 9.

représentant le triomphe de la Vierge, qui se trouve dans l'église de Santa Maria della Croce à Crème.

Parmi ceux que Zanetti appelle « les disciples de l'ancienne manière » et dont Carpaccio est le chef, on compte également Marc et Pierre Véglia et François Rizzo. Zanetti parle de certaines peintures à la détrempe exécutées par Marc Véglia, en 1508, dans la *Scuola* de Saint-Alvise, d'un tableau fait par Pierre, en 1510 pour le *Magistrato della Tana* près l'Arsenal. Il représentait Saint Marc en compagnie de plusieurs saints et déjà, à l'époque de Zanetti, il était presque entièrement détruit par le temps. François Rizzo avait peint, en 1519, à Saint-Christophe de Murano, une *pala* représentant Saint Nicolas de Tolentino, saint Antoine abbé et Sainte Catherine, d'une couleur faible et d'un dessin sec et dur. Il avait exécuté, six ans auparavant, pour le couvent des Dominicains aux Zattere un *Christ ressuscité, les saintes femmes et les apôtres,* actuellement à l'Académie.

Vettor Carpaccio légua son nom, mais non son génie ni son talent à Benoît Carpaccio, son fils ou son neveu, dont on retrouve les traces jusqu'en 1541. Benoît parvint, dans ses peintures, à un coloris mat et sans lumière, à une certaine habileté qui dépasse de bien peu la médiocrité. Ses œuvres se trouvent pour la plupart en Istrie. Trieste a dans sa cathédrale de Saint Just un panneau signé: *Benedetto Carpathio pingeva* 1540. Il représente une Vierge à l'Enfant, avec quatre anges à droite et quatre à gauche, et aux deux extrémités Saint Serge, jeune guerrier, et Saint Just portant un modèle de ville symbolisant Trieste. C'est un travail mesquin, dans lequel n'apparait pas le moindre reflet de la puissance de Vettor Carpaccio.

On voit également à l'Hôtel de Ville de Capodistria deux tableaux grossiers de Benedetto. Le premier représente le *Couronnement de la Vierge,* peint en 1537. L'autre, portant la date de 1538, est encore une *Vierge à l'Enfant.* Un quatrième tableau appelé le *Nom de Jésus,* existe dans l'église des Frères Mineurs de l'observance à Capodistria. L'autel est en bois de style lombardesque, couleur bleu-ciel à ornements dorés. Dans le haut est peint Dieu le père; sur les côtés à droite, la Vierge, et à gauche, l'Ange Gabriel.

Au milieu se trouve la *pala* représentant Saint-Jean Baptiste, Saint Paul, Saint François, Saint-Benoît de Sienne. Le haut de la toile porte le sigle IESUS, peint en jaune, entouré de rayons flam-

boyants, inscrit dans une couronne serrée de têtes et d'ailes de chérubins rouge-brique et blanc. Cet ouvrage, d'ailleurs médiocre, est signé :

BENETO CARPATHIO

VENETO PINGEVA

MDXXXXI·

La ville de Pirano possède aussi un tableau d'autel du même auteur (1). Il est peint à la détrempe et représente la Vierge sur un trône avec l'enfant Jésus sur ses genoux, à droite Sainte Lucie, les yeux fixés sur un plateau, à gauche, un guerrier, Saint Georges suivant les uns, Saint Louis suivant les autres, un étendard à la main. L'œuvre est également signée et porte la date de 1541. La vie de Benedetto nous est inconnue. Elle doit s'être écoulée en grand partie dans l'Istrie, car il n'a laissé ailleurs aucune production de son pinceau. Ce séjour prolongé de l'héritier du nom de Vettor Carpaccio en Istrie semble une preuve que la famille du grand peintre entretint certainement avec ce pays des relations plus ou moins étroites.

(1) Il se trouvait, avant, dans l'église de Sainte-Lucie, et, maintenant, il a été transporté, pour le soustraire à l'humidité, dans les bureaux de la Société des Salines.

VIII.

Hors de Venise, les œuvres de Vettor Carpaccio sont rares. De là vient sans doute que son génie n'a été pleinement reconnu que de nos jours. Cherchons, d'abord à l'étranger, puis en Italie, les églises ou les musées, ou sourient au regard les créations charmantes signées: *Victoris Carpatio Veneti opus* (1).

L'Istrie qui voudrait être le berceau du peintre, ne peut montrer un grand nombre de ses œuvres.

Il y a dans la cathédrale de Capo d'Istria, à droite de la tribune, une Vierge assise sur un trône, ornée dans le haut d'une courtine damassée. L'enfant est debout sur les genoux de sa mère qu'environ-

(1) A propos des signatures de Carpaccio, M.r Nagler (*Der Monogrammisten*, t. II, page 52) écrit, non sans quelque inexactitude: « Le peintre Vettor Carpaccio est appelé dans les dictionnaires des artistes CHARPATIUS. — On lit sur quatre beaux tableaux du Musée de la Brera à Milan: *Victoris Charpatii veneti opus* Ce peintre n'a cependant pas toujours signé de la même manière. Sur les actes juridiques il signait: *Carpacius*, *Carpatius* et *Carpathius*. Un dessin du Louvre est signé, *Vitor Carpaza*. Vasari l'appelle Scarpaccia et pour ce motif Moschini le fait descendre d'une famille Scarpazza, dont le nom figure sur plusieurs anciens documents de Mazorbo et de Torcello. Il figure également comme Vettor Scarpazza dans un document de 1508, offert par l'abbé Cadorin. Mais ce n'est pas là la signature autographe du peintre. Cadorin nomme toujours les artistes dans son dialecte vénitien, et c'est ainsi qu'il dit Zuan Bellin et Zorzi (Giorgione) de Castelfranco. Le nom de la famille devait être *Charpatius* ou *Carpathius* et c'est pour cela que sur le couronnement de la Vierge qui se trouve à Capodistria, ouvrage de *Benedetto Carpaccio,* on lit: *Benedetto Carpathio piugeva — 1537*. La date la plus ancienne d'un tableau de Vettor Carpaccio remonte à 1479. Le tableau représente le doge Mocenigo devant la Vierge et quelques Saints. Le Catalogue de la Brera fait naître avec beaucoup de vraisemblance Vettor en 1450. Il mourut après 1522 ».

nent six patrons de la ville. C'est là l'œuvre la plus recommandable de Carpaccio qu'il y ait dans le pays. Les trois petits anges occupés à faire de la musique, debout au pied du trône, ont tout le charme des meilleures créations du maître. Il n'en est que plus regrettable de la voir si mal traitée par les retouches d'un restaurateur non moins inhabile que téméraire, qui a voulu immortaliser son nom en l'ajoutant, dans le cartouche à celui de Carpaccio (1). L'inscription est aujourd'hui conçue en ces termes: *Victor Carpathius venetus pinxit*, *1516*. *Cosroe Dusi restauravit*, *1839*.

Il y a, dans l'église de Saint-Nicolas, à l'entrée du port, une peinture que quelques personnes attribuent au même peintre et qui représente la Vierge sur un trône entre Saint Nicolas et Saint Jean-Baptiste. Mais cette peinture ne révèle point la force et la finesse de Vettor, qui aura peut-être ébauché la toile, terminée ensuite ou par Benedetto Carpaccio ou par quelque imitateur (2).

L'Hôtel de ville de Capo d'Istria possède un autre tableau de Carpaccio, mais défiguré encore par des restaurations; il représente l'entrée d'un podestat dans la ville.

Dans l'église de Saint-François de Pirano, enchassée dans la niche d'un autel de style lombard, formé de deux colonnes surmontées d'un grand arc, où sont sculptées de gracieux arabesques, une toile médiocre, peinte par Carpaccio en 1519, représente la Vierge avec l'enfant Jésus, entourée de Saint François, Saint Pierre, Saint Ludovic, Saint Antoine, Saint Louis roi de France, et Sainte Claire (3). Dans la partie inférieure, deux anges jouent, l'un de la mandoline,

(1) Frizzoni. — *Una escursione artist. a Capodistria* (dans *Arte e Storia*, Florence, 29 juillet 1883).

(2) Id. — Ibid. — 22 juillet 1883.

(3) Madonizza dans son *Guida del viaggiatore in Istria*, publié dans l'*Almanacco Istr.* (Capodistria, 1864), écrit: « Il y a quelques années cette peinture exposée au vent » et à la pluie, parce qu'elle avait été placée près d'une des portes latérales, a beau- » coup souffert, surtout dans sa partie inférieure. On chargea le peintre Dusi de la res- » taurer et il est facile de reconnaître, surtout dans les draperies du vêtement d'un » ange et autres touches du même goût, un barbouilleur irrespectueux ». Depuis l'empereur d'Autriche a donné une forte somme pour une nouvelle restauration. Madonizza, toujours en parlant de l'église de Capodistria ajoute: « Quelques-uns préten- » dent que deux petites toiles, représentant deux prophètes, sont de Carpaccio; mais je » ne partage pas cette opinion, et ne crois pas me tromper; je n'y retrouve ni la pu- » reté du dessin, ni la vivacité du coloris, ni la poésie de la pensée, qui sont les qua-

l'autre du violon (1). Quelques auteurs ne croient pas que la grande toile représentant le doge Jean Mocenigo aux pieds de la Vierge avec Saint Jean-Baptiste et Saint Christophe, soit de Carpaccio. Même si elle est de lui, c'est un tableau médiocre (2), dont il reste bien peu de chose, car le restaurateur Tagliapietra, qui a gâté tant de tableaux, même à l'Académie de Venise, l'a complètement repeinte. Cependant ce tableau figurait au palais des Mocenigo à Saint-Eustache, et cette provenance tend à lui donner un caractère d'authenticité. Mais l'inscription qu'on lit sur une espèce d'autel qui se trouve au milieu, est certainement fausse:

Victor Carpatio
Urbem. Rem. Ve
netam. Serva
Venetumq.
Senatum
Et. mihi. si. me
reor. Virgo
Superna, Ave.

» lités éminentes de notre peintre. Ce sont néanmoins deux toiles recommandables et « sans doute d'un bon artiste ».

(1) D'après l'évêque de Capo d'Istria, Paul Naldini (*Corografia eccl. della città e diocesi di Giustinopoli, detta volgar. Capodistria*, Venezia, 1700, page 389) il y avait dans l'église de Saint-Antoine, au village de Saint-Antoine près de Capodistria, une toile représentant le Saint patron, *excellente peinture de Carpaccio*. Dans une note, signée Gédéon Pusterla, publiée dans le journal d'archéologie et d'histoire nationale: l'*Istria* (n. 51, 52, 10 août 1846) on peut lire: « Non seulement dans la ville, mais encore » dans les églises de campagne, l'on admire des peintures classiques et parmi celles-ci » on ne saurait passer sous silence le village de Saint-Antoine dont l'église conserve » une précieuse toile de Carpaccio, représentant ce même saint ». De Franceschi (ouvr. cité), écrit en parlant de cette *pala*: « Nous ne savons si elle existe encore ». Elle a été pendant ce siècle-ci enlevée par l'évêque Rannicher et l'on y a substitué une *pala* de *Zorzi Ventura* de Capo d'Istria, portant la date de 1600. Et dans la note de Pusterla, ci-dessus citée, on lit encore: « Dans l'église de Saint-Thomas (de Capo d'Istria) » se trouvait une peinture de Carpaccio, (on ne dit pas laquelle). Mais il y a 80 ans, » une étincelle portée par le vent sur un rideau de fenêtre, détermina un incendie » qui fit de l'église un monceau de ruines et l'on ne put soustraire à la rage du feu » qu'un seul tableau (ce n'était point celui de Carpaccio) ».

(2) Kugler's. — *Italien Schools* etc., éd. Layard. — London, Murray, 1887, page 322.

Le tableau a été acheté à prix d'or par la Galerie Nationale de Londres.

Là encore, dans la collection Bentin Cavendisch, se trouve sous le nom de Girolamo dai Libri, une toile de Carpaccio, détériorée comme la précédente par des restaurations. Elle représente la Madone, l'Enfant, l'Archange et le jeune Tobie (1).

Au Musée de Berlin, *Saint Pierre bénissant Saint Étienne*, portant la date de 1511, un des quatre tableaux de Carpaccio, qui ont pour sujet la vie du premier martyr et qui avec le panneau de l'autel décoraient la *Scuola* de Saint-Étienne à Venise. Ils furent exécutés de 1511 à 1515, et sont des plus estimés, tant pour la correction du dessin, pour la douceur et l'harmonie du ton, que pour cette manière presque descriptive qu'on rencontre habituellement dans ses œuvres.

Dans ce tableau de Berlin, par exemple, la scène représente un paysage au fond duquel se trouve un temple, tandis que Saint Pierre appelle Saint Étienne et six autres élus à l'ordre du diaconat; à droite, vers le bas, l'on aperçoit un mendiant et un enfant qui joue avec un chien. L'artiste ne cherchait pas à embellir la vérité, à donner un caractère solennel aux scènes historiques et sacrées. Il reproduisait naïvement la nature telle qu'il la voyait, tantôt souriante et tantôt grave.

Un autre tableau, qui représente la lapidation de Saint Étienne, se trouve dans la Galerie de Stuttgard, en Würtemberg. C'est une œuvre remarquable par l'expression de l'idée. On y admire de nombreuses figures en costume oriental. Le fond est un paysage avec une vue de Jérusalem. Il porte la date de 1515. On voit, dans la même Galerie, un grand tableau d'autel portant la signature *Op. Victor Carpathius, 1507*. Saint Thomas est assis sur un trône entre deux Saints et un pieux jeune homme pris de profil. Dans le haut, sur des nuages,

(1) Le sénateur Jean Morelli cite cette toile dans l'édition anglaise de son livre: *Le opere dei maestri italiani* etc., page 375, n. 2. — M. F. Mabel Robinson, dans un article enthousiaste sur Carpaccio, publié dans le *Mag. of Art* de Londres (août 1884) dit qu'il existe un autre tableau de Carpaccio dans une galerie particulière de cette ville.

apparaît la Vierge avec l'enfant Jésus, bénissant, au milieu des anges (1). Ce tableau était dans l'église de Saint Pierre martyr, à Murano.

Le troisième tableau des actes de la vie de Saint Étienne est au Louvre. Il représente la Prédication du Saint, debout sur un piédestal antique. Une foule de peuple vêtue à la turque entoure le Saint. On voit encore au Louvre, provenant de l'ancien Musée Napoléon III, une Sainte Famille qui, quoique signée, paraît difficilement authentique, tant la facture en est léchée et le coloris peu brillant. Elle n'est d'ailleurs point exposée sous le nom de notre peintre.

Il y a de lui à Vienne dans la Galerie du Belvedère, le *Christ portant les stigmates saignants*, *adoré par les anges*. Il est dans la forme un peu raide et dur et le coloris en est très abîmé. Mais cette composition semble au critique Rio, *le fruit d'une méditation quadragésimale* et il voit dans le geste et dans le regard des anges une intensité d'expression *à la quelle il serait impossible d'ajouter quelque chose* (2). Le tableau est signé par l'auteur et porte la date de 1496. Deux autres tableaux se trouvent momentanément en magasin et seront, par les soins du savant directeur Édouard de Engerth, exposés dans le nouveau Musée. L'un représente *La Communion de Saint Jérôme;* l'autre: *La mise au tombeau du même Saint.* Ridolfi (3) parle de ces deux tableaux.

Ces trois ouvrages proviennent de la *Scuola* de Saint Jérôme de Venise. Les deux derniers sont en fort mauvais état et pour la plus grande partie repeints. Les compositions sont vraiment grandioses et quelques parties bien conservées trahissent la main du maître. Mais il en manque beaucoup et il y a trop de retouches. Ces deux tableaux ne sont pas signés ou, du moins, les signatures ont disparu. Telles sont les œuvres authentiques de Carpaccio qui existent à l'étranger.

Il y a, çà et là, en divers lieux d'Italie, quelques tableaux de Carpaccio ou à lui attribués.

(1) Frizzoni. — *Galleria di Stuttgard* (Dans la *Kunst-kronik* de Berlin, 1887-1888, N. 21).

(2) Rio. — *Art Chrétien*, v. IV, page 113.

(3) *Meraviglie delle Arti*. I, 28.

La sacristie de l'ancienne église de Noale, petit pays de la Vénétie, possède un panneau en forme de rectangle, de cinq pieds de largeur sur huit environ de hauteur, représentant Saint Jean-Baptiste au milieu, avec Saint Pierre à droite et Saint Paul à gauche. On l'a toujours cru de Carpaccio, et Crico, dans ses *Lettere su le Belle Arti Trivigiane* (1), en donne une description emphatique. Or, s'il appartient à Vettor, c'est une de ses œuvres les plus médiocres. Crowe et Cavalcaselle y voient avec plus de raison la manière de Vettor Belliniano. La signature est moderne.

Dans le chœur du dôme de Serravalle (Vittorio), deux toiles figurent à côté de la *pala*, peinte par le Titien, en 1547. Ce sont des panneaux de l'ancien orgue, qui avait en outre, dans les métopes du parapet, quelques bonnes peintures attribuées à Mantegna. Ces dernières, après avoir été longtemps conservées dans la sacristie, ont disparu depuis plusieurs années. L'un de ces panneaux représente Saint André, ayant à ses côtés Sainte Agathe, Saint Barthelémy, Saint Pierre et Sainte Catherine; l'autre, l'Annonciation. Quelques auteurs, et parmi eux Crico, attribuent ces œuvres à Carpaccio, d'autres à François de Milan, qui séjourna longtemps à Serravalle et y exécuta, vers le milieu du XVI[e] siècle, plusieurs ouvrages, ce qui lui fit donner le surnom de Serravallèse (2). Mais ces deux toiles ne semblent pas appartenir à François, si l'on examine les sujets qu'il a peints sous la loggia de Serravalle et le panneau du Baptême du Christ dans l'église Saint-Jean; on ne peut pas dire non plus qu'elles soient de Carpaccio; elles se rapprochent plutôt de l'école toscane.

Dans l'église de l'Abbaye de Sainte-Marie *del Pero* (de la poire) qui dépend du diocèse de Trévise, on voyait autrefois deux peintures de Carpaccio, l'une représentant Saint Georges, l'autre Saint Pierre et Saint Paul (3); on ne sait ce qu'elles sont devenues.

Il y a de lui dans l'église de Pozzale à Cadore, un panneau divisé en cinq compartiments: au milieu, dans toute la hauteur de l'ancone, une Vierge à l'enfant; aux deux angles, des bustes de Saint Roch et de Saint Sébastien, et, des deux côtés, les figures en pied de

(1) Venise, 1803.
(2) *Almanaco Diocesano di Ceneda*, Anno IX, 1848.
(3) Cicogna. — *Iscr.* IV, 319.

Saint Thomas de Villeneuve. Aux pieds de la Vierge un petit ange et sur les marches un cartouche avec l'inscription: *Victor Carpaccio Pixit anno MDXVIII.* Il y a dans le dessin une roideur forcée qu'on remarque rarement chez le maître, et cependant on reconnaît dans ce tableau, détérioré par le temps, l'esprit et le caractère de l'art fin de Carpaccio, ou, suivant l'expression de Blanc, cette fleur de conscience chrétienne que les âges postérieurs ne surent plus trouver.

A Vérone, Da Persico cite, dans la maison de M. Bartolomeo Balbi, une collection de tableaux où s'en trouverait un de Carpaccio. La galerie Balbi a été vendue et dispersée, et il a été également vendu par les comtes Giusti un petit tableau avec l'inscription: *Opus Victori Carpatii Ven.* (1). Trois autres tableaux, attribués à Carpaccio, devaient exister à Vérone: une Vierge dans la Galerie Caldana (2); et dans la Galerie Albarelli, deux paysages exécutés avec le plus grand soin, « avec figures, représentant une histoire inconnue arrivée peut-être en Istrie, autant qu'on le devine à l'expression des figures (3) ». Mais l'authenticité de ces deux paysages était douteuse et l'auteur lui-même, qui a décrit la Galerie Albarelli a eu soin d'ajouter: « Certain connaisseur » éclairé des peintres anciens, reconnaît dans ces deux peintures le » pinceau du Titien dans sa première manière ».

Il existait à Brescia, au palais Averoldi, une Vierge entre Saint Faustin et Saint Jovite, dans un paysage, avec des anges musiciens aux pieds du trône. Le tableau, qui était signé du nom du maître et portait la date de 1519, vendu en 1869 à un antiquaire milanais, a fini par passer en Angleterre (4).

(1) *Descr. di Verona* etc. — Verona, 1820, II, p 45, 50.

(2) *Descr. delle op. di pitt. racc. dal sig. F. Caldana.* — Vérone, Tommasi 1822, p. 20. — La Galerie Caldana a été dispersée.

(3) *Succ. descr. della racc. Albarelli.* — Vérone, Mainardi, 1816, pag. 8.

(4) Un dessin à l'aquarelle, ébauche de ce panneau, existe dans la Galerie de Dresde. Il est attribué à tort à Jean Bellin. V. Morelli, *Le opere dei maestri italiani.* — Morelli cite ensuite les dessins ci-après de Carpaccio:

a) *Les Juges Hébreux condamnant un chrétien à subir le martyre.* Dessin au lavis, collection des Offices N. 919 du Catalogue Philipot;

b) *La Circoncision de Jésus.* Dessin au lavis, collection des Offices, N. 918 du Catalogue Philipot;

c) *Marie avec l'Enfant Jésus, Saint Roch et Saint Jean-Baptiste.* Dessin retouché au lavis, collection des Offices, N. 917 du Catalogue Philipot;



Tableau de Vettor Carpaccio dans l'église de Pozzale en Cadore (v. page 87). D'après une photographie imparfaite à cause de la détérioration de la peinture et de la situation où elle se trouve.

Une toile signée: *Victor Carpatius Ve. faciebat*, figurait dans la Galerie du comte Théodore Lechi de Brescia; elle a passé ensuite à la Pinacothèque Lochis près de l'Académie Carrara des Beaux-Arts de Bergame. Elle représente *La naissance de la Vierge*. Cette scène respire un sentiment d'intimité tranquille et originale. Sainte Anne est au lit, assistée par deux femmes, dont l'une est occupée à rouler un maillot et l'autre a une coupe à la main. Une autre femme, assise devant un baquet, lave l'enfant nouveau-né. A droite, une vieille femme: une porte ouverte, sur le seuil de laquelle deux lapins sont en train de manger, laisse voir d'autres chambres contigües où sont occupées des servantes. Par une autre porte on aperçoit un paysage vert et riant.

Milan possède quelques œuvres de Carpaccio. Au Musée de Brera: 1.° un tableau provenant de la *Scuola* de S. Étienne à Venise, 2.° *Les Épousailles de la Vierge*, et 3.° *La Vierge présentée au Temple*. Le premier représentant Saint Étienne en vêtements de diacre, disputant avec les docteurs de la loi, est un très beau travail, avec un merveilleux fond de paysage, monuments, maisons et figurines dans le lointain. C'est une toile, de 1.m 43 de hauteur sur 1.m 78 de largeur. *Les Épousailles de la Vierge* sont également sur toile et bien conservées; c'est un tableau beaucoup moins beau que le précédent, mais curieux pour le fond architectonique, avec détails minutieusement finis. Les figures sont pourtant d'une facture très lâchée. Le troisième, un peu détérioré et qui laisse à désirer aussi au point de vue artistique, est important pour les costumes, les dessins des étoffes et l'architecture (1).

d) Cinq figures en pied, parmi lesquelles un Saint Roch, dessin au lavis, attribué à tort à Giorgione. Collection des Offices, N. 2816, Catalogue Philipot. — M.r Venturi (*La R. Galleria Estense in Modena.* — Modène. Toschi, 1882, page 303) parle d'un dessin de Carpaccio qui se trouve dans cette Galerie, parmi une collection de dessins vendus, en 1648, au duc François II.

(1) A Milan, au Musée Poldi Pezzoli, se trouve un beau tableau attribué a Carpaccio, représentant *Dalila qui fait couper les cheveux à Samson endormi, par un enfant caché sous son manteau.* C'est un tableau très original pour la nouveauté de la composition. La scène se passe sur une terrasse, avec fond de paysage et de châteaux. Le panneau de 1m 22 de largeur sur 0m 76 de hauteur est signé; *Victor Carpathius*; mais l'inscription est fausse et l'œuvre est de Michel de Vérone.

A la Pinacothèque municipale de Ferrare une peinture sur panneau, bien conservée (haut. 2.m 42., larg. 1.m 47) porte l'inscription: *Victor Carpathius Venetus MDVIII.* Elle représente la Vierge morte et couchée dans le tombeau. Autour d'elle, les apôtres en prières; dans le haut, le Père Éternel recevant dans son sein l'âme de la Vierge: au fond, des bâtiments et des collines fleuries et une couronne de têtes ailées de séraphins, entourant le Père Éternel dans la gloire. Le sujet est rendu avec beaucoup de sentiment, le dessin habile et le coloris vigoureux. Ce tableau était dans le Baptistère de Sainte-Marie de Vado, et fut transporté, en 1836, dans les galeries publiques.

A Ferrare, un autre tableau de Vettor Carpaccio est la propriété du marquis Carlo Canonici. Il représente Jésus mort, les deux Maries, Saint Jean et autres figures en costume oriental, avec fond de paysage, où l'on voit çà et là de nombreux restes de squelettes humains et de carcasses de chevaux et des fragments de pierres sur lesquels sont gravés des chiffres et des lettres. L'harmonie des couleurs, la supériorité du dessin, l'originalité spontanée, trahissent le maître, surtout dans la figure du vieillard assis, la joue gauche appuyée sur la main comme pour exprimer sa douleur.

L'Académie des Concordi à Rovigo possède un petit tableau de Carpaccio, représentant: *Saint-Joseph et l'enfant Jésus, prenant une poire que lui tend la Vierge* (1). On voit encore à Rovigo dans la maison Barufi, une sibylle et une autre figure attribuées au maître.

(1) Dans l'etrenne déjà citée: *Il Preludio,* De Castro parle d'un tableau de Carpaccio *existant à Padoue chez la famille Capodilista.* Or, ce tableau ne se trouve pas chez les Capodilista. Moschini dans son *Guida di Padova* (Padoue, 1813) écrit page 172: « *Buzzacarini allo Spirito Santo.* Chez M.r le Marquis Oswald, de cette » illustre famille, se trouvent également des œuvres dûes à des pinceaux renommés, » tant de l'école flamande que de la nôtre. Il faut citer surtout deux petits tableaux » d'une très grande valeur, représentant la Vierge Marie; l'un porte l'inscription: *Mri* » *Squarcioni Francisci opus,* et l'autre *Victoris Carpacci venetus opus* (sic) ». Où se trouve aujourd'hui cette peinture de Carpaccio, nul ne le sait.

IX.

Mais Carpaccio ne peut être vraiment bien étudié qu'à Venise; c'est là seulement qu'il brille dans toute sa gloire, là seulement qu'il est donné de suivre son influence personnelle sur le mouvement artistique de son époque.

La société, au milieu de laquelle il vivait et agissait, contribua toute entière à faire de lui un artiste. Carpaccio aima, plus qu'aucun autre, son temps et Venise, et reproduisit dans une peinture fidèle les enchantements de son ciel et les splendeurs de ses fêtes. Il étudia la nature avec passion et sut donner à ses figures les expressions les plus variées de douceur, de sérénité, de crainte, de joie, de chagrin, d'amour. — Carpaccio avait vraiment la vérité dans le cœur — suivant l'heureuse expression de Zanetti.

Aussi dans ses panneaux flamboie devant l'imagination le glorieux mirage du passé; on voit s'y refléter l'existence vénitienne tant extérieure qu'intime, comme dans une épreuve instantanée. Malgré leurs bonnets rouges et leurs chausse collantes, leur justaucorps et leurs hauts-de-chausses multicolores, on jurerait avoir connu les personnages qu'il a peints, avoir causé familièrement avec eux. A ce point de vue, le peintre a, pour ainsi dire, immortalisé les mœurs de son temps.

Voici le tableau des deux jeunes femmes assises sur un balcon, conservé au Musée Municipal, et où les luxueux vètements des fem-

mes et l'élégant costume du jeune homme qui joue avec un paon, ne sont pas rendus très minutieusement, mais où le peintre a traité avec une patience infinie les chiens, les colombes, les fleurs, les fruits et une paire de ces babouches à hautes semelles qui faisaient dire à un prêtre milanais du XV[e] siècle: « Les femmes vénitiennes me sem-» blent en général petites, car si elles ne l'étaient pas, elles n'adopte-» raient pas des babouches... tellement hautes qu'en les portant cer-» taines paraissent des géantes; et il en est qui pour être sûres de » ne pas tomber doivent s'appuyer sur leurs esclaves (1) ». A gauche, dans le tableau, un cartouche porte l'inscription: *Opus Victoris Carpatii Veneti.* M. André Pératé, parlant de ce tableau, déclare « qu'il range Carpaccio parmi les inventeurs de la peinture familière (2) ». M. Ruskin assure qu'il ne connaît aucune peinture au monde qui puisse lui être comparée. Tout en faisant la part de l'enthousiasme du critique anglais, on ne peut nier que ce ne soit là une des œuvres les plus précieuses, non seulement au point de vue de l'art, mais encore pour l'histoire du costume.

Il y a dans le même Musée Municipal deux autres tableaux de Carpaccio: une demi-figure de jeune homme, vu de face, à la chevelure abondante, et une toile représentant la Vierge et Sainte Élisabeth, s'embrassant devant un somptueux édifice, aux balcons duquel se presse une foule de spectateurs. Dans le coin à gauche, Saint Joseph cause avec un homme vêtu de rouge; de l'autre côté Saint Joachim s'appuie sur un bâton et à côté de lui un jeune homme montre le dos et tient un canard par le cou. Çà et là des hommes et des femmes vêtus à l'orientale; dans le fond, à gauche, s'élève une pagode (3).

Un portrait du grand artiste, peint par lui-même, suivant cer-

(1) Casola. — *Viaggio a Gerusalemme* (tiré de l'autogr. existant à la Biblioth. Trivulzio), pag. 14. — Milan, 1865.

(2) Art. sur *Carpaccio* dans la *Grande Encyclopédie.*

(3) Lazari. — *Notizia etc.* N. 46, 47, 48.

tains auteurs (1), se trouve au palais Giustiniani aux Zattere, mais on n'y reconnaît ni le dessin, ni le coloris de Carpaccio.

Zanetti regarde comme une des premières œuvres du peintre, celle qui se trouve à San Giovanni in Bragora, dans la chapelle de gauche. C'est un panneau à trois niches: dans l'une Saint Jérôme, dans l'autre Saint André et dans la troisième Saint Martin. Sous la figure de Saint Jérôme, dans une petite scène, le saint est représenté dans son ermitage; au-dessous de Saint André, son martyre; au-dessous de Saint Martin, le même saint à cheval. L'œuvre est de facture sèche, très crue et se ressent encore de l'influence des Vivarini, dont Carpaccio se débarrassa plus tard, en devenant sobre et élégant.

Le grand tableau d'autel qui se trouve dans l'église de Saint Vital, représentant Saint Vital à cheval, Saint Jacques, Saint Jean, Saint Paulin, Saint Georges, les Saints Gervais et Protais, un ange musicien et la Vierge avec l'enfant dans les bras, est, au contraire, une œuvre incolore et sans vigueur de l'âge mûr du peintre. Elle fut exécutée en 1514, et on y surprend une recherche de mouvements forcés et des essais de tours de force. Il y a là beaucoup de savoir-faire, mais on y chercherait en vain la fraîche et sereine inspiration de la jeunesse.

Vers la même époque, c'est-à-dire en 1516, Carpaccio a peint un lion de Saint-Marc, qui se trouvait autrefois au *Magistrato dei Camerlenghi de Comun* à Rialto, et que l'on conserve actuellement au Palais Ducal.

Un délicieux petit tableau provenant de la Galerie Manfrin, et dont le sujet est *Sainte Ursule avec son père*, est la propriété de sir Henry Layard au palais Cappello à S. Paul.

Des autres peintures de Carpaccio, pas une n'est restée où elle se trouvait primitivement. Les tableaux par exemple, qui ornaient la *Scuola* de S. Étienne, sont maintenant à la Brèra, au Louvre, à Berlin, à Stuttgart; de même, d'autres œuvres sont sorties de l'Italie et, ce qui est pis encore, se sont égarées. Les anciens écrivains mentionnent plusieurs peintures qui ont été perdues ou qui ne se trouvent

(1) Federici. (*Lett. sulle Bell. Arti Trev.*, Vol. 1, p. 228) écrit: « Nous avons vu le » portrait de ce peintre dans la Galerie Giustiniani aux Zattere et il porte la date de » 1522, époque à laquelle il vivait encore ».

plus dans les lieux qu'ils indiquent. Sansovino et Ridolfi placent dans l'église de Santa Fosca une pala qui n'existe plus de *Vittore Scarpaccio maestro chiarissimo nell'età sua*. Boschini signale *un Christ apparaissant aux deux Maries*, qui était dans l'église de Saint-Antoine, aujourd'hui démolie et un tableau d'autel en trois parties à SS. Jean et Paul (1). Un panneau dans l'église de la Charité, représentant des épisodes de l'histoire de Saint Jean-Baptiste, cité également par Boschini, avait été, comme l'assure Zanetti, complètement abîmé par le temps (*ridotto dal tempo all'ultimo fine*). Dans l'ancienne chapelle de Sainte-Marie de la Paix, Martinelli (2) signale un saint de Carpaccio en costume de chevalier, un étendard à la main, et dans le bureau des tisseurs de laine, à SS. Siméon et Thadée, on montrait, comme étant de Carpaccio, une Vierge avec deux petits anges et quatre portraits et à Santa Ternita (Très-Sainte Trinité), devaient exister aussi des tableaux du grand peintre (3). On ne sait ce que sont devenues ces œuvres. De son côté, la pala d'autel citée par Boschini, et représentant Saint Étienne entre Saint Nicolas et Saint Thomas d'Aquin (4), qui appartenait à la *Scuola* de Saint Étienne, a eu le même sort.

Dans l'église de Saint Salvatore de Murano, une toile (2m 66 de hauteur sur 1m 36 de largeur) représentait la Vierge et l'Enfant Jésus, avec quelques petits anges et au dessous Saint Marc et Saint Alvise, avec le portrait d'un jeune homme à genoux. Boschini l'attribuait à un auteur anonyme, la jugeant d'un faire ancien et d'une grande beauté (*di maniera antica e di gran vaghezza*). Cette peinture achevée était, au contraire, de Carpaccio et Mr Michel Caffi, dans une lettre adressée à Cicogna (5), assure avoir lu sur un cartouche:

(1) Boschini. — *Le ricche minere*.

(2) *Ritratto*, etc., p. 176. Cette *pala* également citée par Boschini (*Ricche minere*) était à 3 niches. Dans l'une, St Jean l'Évangéliste, dans l'autre, un Saint en costume de chevalier et au dessus le Père Éternel.

(3) Cicogna. — *Iscr.* V, 156.

(4) Boschini. — *Le ricche minere* p. 90.

(5) *Iscr.* VI, p. 903. — Zanetti et Cicogna parlent d'un autre tableau dans le chœur d'hiver à Saint-Georges Majeur, représentant Saint Georges et le Dragon, qui serait maintenant vendu ou égaré. On ne trouve au couvent de Saint Georges aucune trace de ce tableau et il est probable qu'on l'aura confondu avec le Saint à cheval, tuant le Dragon, qui existe dans l'église des Esclavons, qui aurait été commandé à

Victor Carpathius MDVII. D'après lui, c'était, après la *pala* de Sainte Ursule, la plus belle œuvre du maître. En 1807, lorsque fut fermée l'église de Saint-Salvatore de Murano, la *pala* fut donnée à l'Académie des Beaux-Arts, qui la céda plus tard au peintre milanais Bossi. Les héritiers de Bossi la vendirent à un marchand de tableaux qui la fit passer en Würtemberg.

Les chefs-d'œuvre de Carpaccio se trouvent réunis dans les salles de l'Académie des Beaux-Arts et dans la *Scuola* de Saint-Georges des Esclavons, comme pour permettre aisément à l'observateur de bien connaître le génie de ce grand artiste et d'en suivre le développement.

La Venise du passé n'est nulle part plus vivante que dans la toile peinte pour la *Scuola* de Saint-Jean l'Évangéliste. Elle représente le Patriarche de Grado qui, du haut d'une loggia, délivre avec la relique de la vraie Croix un possédé (1). Cette peinture reproduit admirablement le mouvement et la vie de la foule, les maisons badigeonnées ou peintes, les gros tuyaux de cheminée en forme d'entonnoir, les belvédères (*altane*), les draps pendant de longues perches, les gondoles aux mille couleurs, et dans le fond l'ancien pont du Rialto en bois. Ce pont était appelé *de la Moneta*, peut-être à cause de l'ancien palais de la Monnaie, situé près de Saint-Barthélemy. Il était encore fermé à clef (*serrado cum clave*) et était *valde devastus et putridus*, si bien qu'en 1507 il était déjà question de le refaire en pierre (2).

Une des dernières œuvres de Carpaccio, est le crucifiement des dix mille martyrs sur le mont Ararat, en Arménie (3), peint en 1515 pour un autel de la famille Ottoboni (4), dans l'église Saint-Antoine de Castello, aujourd'hui démolie. Il y a une grande quantité de figures, d'arbres, d'animaux et d'objets variés, le tout exécuté avec le

Carpaccio, comme le dit Ridolfi, par les membres de la Confrérie de Saint-Georges en même temps que trois épisodes d'environ deux aunes de longueur.

(1) VIIIe salle de l'Académie. N. 2. — Haut. 3^{m} 80, larg. 3^{m} 90.

(2) Citations de Cecchetti. — *I Veneti nel 1300* (*Arch. Venet.* XIVe année, T. XXVII, p. 1).

(3) Académie, salle VIIe, N. 54. — Haut. 3^{m}, larg. 2^{m} 08.

(4) Ce tableau de Carpaccio lui fut commandé par Ottoboni en accomplissement d'un vœu fait pendant la peste de 1515. L'autel au-dessus duquel se trouvait le ta-

plus grand soin et même un peu péniblement, comme l'a observé Vasari, qui loue beaucoup ce tableau et le regarde comme de la grande peinture. Tout y est symétriquement, ennuyeusement disposé. Zanetti s'en étonne, et il lui semble très singulier, à peine croyable, que ce panneau trop minutieusement peint soit l'œuvre d'un grand artiste du temps de Giorgione, et même postérieur à ce dernier, de l'époque où le Titien commençait à fleurir, c'est à-dire de 1515, et qu'on n'y découvre pas le moindre éclair de la nouvelle manière si animée. Peut-être cette ostentation de sentir à sa manière, de ne pas suivre la marche générale, de ne pas vouloir se plier aux règles de la nouvelle école, de penser originalement en un mot, est-elle un des attributs caractéristiques des grands maîtres. Ainsi l'on ne comprendrait pas comment certaines œuvres merveilleuses et libres de Carpaccio, qui n'ont rien à envier à Jean Bellini, portent la date de 1491 et que, vingt-quatre ans plus tard, le même peintre ait exécuté d'une manière sèche et pesante avec un amas de plis anguleux dans les vêtements: *La Rencontre de Sainte Anne et de Saint Joachim* (1).

On songe alors, à la conscience de l'artiste qui, même parvenu à l'âge mûr, à l'époque où brillait Giorgione, pour éviter la négligence, tombait dans la minutie. Mais dans quelques tableaux Carpaccio atteint à une hauteur à laquelle peu d'artistes sont parvenus: l'air circule librement, et si par hasard il lui arrive de faire preuve d'inexperience dans la perspective aérienne, il apporte dans la perspective linéaire autant d'habileté que de soin, au point de mériter les éloges de Daniel Barbaro dans sa préface de la *Pratica della prospettiva*. Son coloris est presque toujours harmonieux et sa profonde connaissance du clair-obscur fait tourner ses figures, dont les visages n'ont pas toujours une haute expression de vérité, mais qui se meu-

bleau de Carpaccio, était enrichi de colonnes, de marbres et d'or. Mais ce qui le rendait plus précieux encore, c'était une parcelle du bois de la vraie Croix et d'autres reliques de martyrs. Dans un des coins se trouvait l'inscription suivante: « D.O.M. martyrumque decem millibus Hector Octobonus patronis Templi Antistes vovit in pestilentia, etc. ». (Zucchini. — *Nuova cronaca di Venezia* ecc. Venise, 1785, p. 140).

(1) St Louis et Ste Ursule sont de chaque côté. Le tableau est signé: *Victor Carpatius venetus op. MDXV.* — Académie des Beaux-Arts, salle VIIIe, N. 34 (Haut.^r^ 1^m^ 83, larg. 1^m^ 66). Il appartenait à l'église de Saint-François de Trévise

vent, sans embarras ni raideur, dans leurs vêtements admirablement drapés.

L'Académie possède, sous le nom de Carpaccio, outre la Vierge à l'enfant et les saints que nous avons cités et qui doivent plutôt être attribués à Mansueti (1), une petite toile de 1m 20 de hauteur sur 1m 75 de largeur, qui représente quelques moines Porte-croix dans l'intérieur d'une église (2). Elle est importante pour l'histoire du costume. Aux poutres, le long des arcs de l'église, sont suspendus de petits modèles de navires, qui devaient être des ex-voto de marins. Nous retrouvons dans la peinture les qualités propres au maître. Elle provient de l'église de Saint-Antoine de Castello, où Carpaccio travailla beaucoup. Par contre un petit panneau, divisé en deux parties, semble ne pas être de lui (3). La partie supérieure représente la *Résurrection de Christ et son apparition à Madeleine;* la partie inférieure met sous nos yeux le *Repas d'Emmaüs.* On ne peut pas davantage attribuer à notre peintre une toile (4), représentant le doge Ziani devant le pape Alexandre III, qui avait cherché un refuge à Venise au couvent de la Charité, pour se soustraire aux persécutions de l'empereur Frédéric Barberousse.

(1) Salle Palladiana VI (Pinacothèque Renier), N. 38. — M.r Della Rovere qui a, lui aussi, dans un *Guida alla R. Galleria di Venezia* (Venise, ed. Zanco) tenté de rectifier quelques unes des erreurs du catalogue de la Direction de l'Académie (Venise, 1887) attribue judicieusement ce tableau à Mansueti.

(2) Loggia Palladiana (Corridor) N. 5.

(3) Salle IVe, N. 14.

(4) Salle des statues N. 4. — M.r Della Rovere prétend qu'elle est de Carpaccio. Boschini l'avait attribuée à Vincent Catena.

X.

Le mois de juillet de l'année 1300, vit paraître à Venise à côté de l'église de S. S. Jean et Paul une *Scuola*, en l'honneur et à la gloire du Tout-Puissant et de la Vierge, de Saint Dominique, confesseur, et de Saint Pierre, martyr, mais *spécialement de madame Sainte Ursule* vierge, avec toute sa compagnie de bienheureuses vierges et martyres glorieuses (*specialmente de madona santa Orsola vergene con tuta la soa compagnia de biade Vergene e martore gloriose*) (1). C'est dans cette *Scuola*, devenue fort riche, que Carpaccio, à la fleur de l'âge, exécutait, un peu moins de deux siècles plus tard, *con nobile eccellenza d'artificio* (2), la plus belle série de ses œuvres.

Quand on considère les tableaux de la légende de Sainte Ursule, on demeure subjugué par la sobriété délicate de cet art qui n'éblouit pas, mais qui s'insinue doucement au fond du cœur. L'observation de la nature sous tous ses aspects et sous toutes ses formes, l'étude des rapports que Carpaccio savait comprendre et soigner à un rare degré, s'unissent à une imagination originale, à un sentiment élevé et délicat. Carpaccio est l'artiste qui s'élève avec la pleine conscience de son génie et joint à l'étude attentive de la nature, d'éminentes facultés créatrices. Il n'hésite pas à s'éloigner des traditions de l'art sacré.

(1) Arch. de l'État. — *Mariegola della Congr. di Sant'Orsola.*

(2) Sansovino. — *Venetia*, etc., L. I.

Il donne au fait historique une expression inconnue jusqu'à lui. Mais il y a toujours un long travail intellectuel qui prépare les voies au génie, avant que celui-ci ne parvienne à reproduire la pensée artistique dans sa forme la plus parfaite. Carpaccio avait eu, de son côté, des précurseurs dans l'interprétation des grandes scènes historiques, et il est curieux de rechercher les sources premières de son inspiration. De même que Luca Signorelli, à Orvieto, fait pressentir l'arrivée de Michel-Ange, de même, à Trévise, un modeste artiste du XIVe siècle fraye, par son œuvre, la voie au peintre du XVe siècle. Sainte-Marguerite de Trévise était une église du quatorzième siècle, d'architecture lombarde, qui, depuis l'unification de l'Italie, a été transformée en magasin à fourrage, en manége de cavalerie, et qui, ces dernières années, a fini par tomber sous la pioche des démolisseurs. C'est là que reposaient les restes de Pierre, fils de Dante Allighieri, et dans une chapelle se trouvaient recouvertes d'une couche de badigeonnage les fresques d'un modeste artiste qui, à cette époque d'enfance de la peinture, avait la main assez habile et une brillante imagination. Ces précieuses peintures, dont les historiens de Trévise ne parlent pas, sans doute parce que, depuis la fin du XVIe siècle, elles avaient disparu sous le plâtre, auraient été inévitablement détruites, si un patriote et antiquaire distingué, le professeur Louis Bailo, directeur du Musée de Trévise, ne les avait, avec un soin infini, détachées du mur et transportées enfin dans le musée de sa ville natale. Mr Bailo établit ensuite l'histoire de ces fresques (1), qu'il croit probablement de ce Thomas de Modène, qui, dans la seconde moitié du XIVe siècle orna Trévise de magnifiques peintures (2). En effet on sait que

(1) *Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita in Treviso.* Relation de Louis Bailo. — Trévise, 1883.

(2) A la fin du siècle dernier on découvrit un tableau de *Thomas à Mutina,* dans la chapelle de Karlstein, près de Prague, édifiée par Charles IV. Le tableau, fut transporté à Vienne et Mr Makel dans son *Cat. delle Gall. I. R. di Vienna,* inscrit par erreur cette peinture comme étant de l'année 1297. A cette occasion, il fut dit que la patrie de Thomas n'était point Modène en Italie, mais Mauthen ou Muttersdorf en Bohème, qui, latinisé, se serait changé en *Mutina.* (V. *lett. du Card. Garampi au Père Federici,* 7 avril 1792, Trevise, typ. Turazza, 1886). Thomas est italien. Federici, Lanzi, Raspe, Valle, Vernazza, Tiraboschi, etc. croient que la peinture à l'huile fut introduite par Thomas en Allemagne. Mais l'usage de la peinture à l'huile, comme cela est confirmé par Cennino Cennini, fait son apparition en Italie

le Modénais demeura pendant un certain temps à Trévise et l'enrichit de ses œuvres (1). Parmi les principales, il convient de placer ses immenses fresques qui existent au chapitre des Frères Prêcheurs à Saint Nicolas, représentant les saints et les savants de l'ordre (2). Elles portent le nom de l'auteur dans l'inscription suivante: ANNO D.NI MCCCLII PRIOR TARVISINUS ORDINIS PREDICATORUM DEPINGI FECIT ISTUD CAPITULUM ET THOMAS PICTOR DE MUTINA PINXIT ISTUD. Or en confrontant ces fresques avec celles qui des parois des Sainte Marguerite sont passées au Musée de Trévise, on ne saurait vraiment dire, comme M.r Bailo l'affirme, qu'elles appartiennent au même pinceau. Mais cela nous importe peu. Ce qui nous intéresse, c'est de nous arrêter devant la création du peintre du XIVe siècle qui, comme Carpaccio plus tard, se sentit inspiré par la légende de Sainte Ursule, et en traça l'histoire sur les murs de la vieille église. La légende de Sainte Ursule et des onze mille vierges était une des plus répandues au moyen âge. Ce n'était pourtant qu'une erreur étrange, qui venait de ce qu'on avait pris le nom d'une femme, *Uncimilia*, pour *undecimilia*. Au XIIe siècle on exhuma dans les champs près de Cologne, plusieurs milliers de cadavres qu'on prétendit être ceux des 11000 vierges martyres. Mais on trouva ensuite un grand nombre de squelettes

dès le XIVe siècle. Il est certain que Thomas fut en Bohème, qu' il travailla dans le château de Karlstein, qu' il exerça, surtout dans la forme des têtes, une grande influence sur les peintres allemands (WAAGEN. *Manuel de l'histoire de la peinture*, I, 64). Il existe à la Galerie royale de Modène un petit tableau de Thomas de Modène. Il est partagé en deux zones, dont chacune est subdivisée en trois compartiments, ceux de la zone postérieure, de forme rectangulaire et ceux de la zone supérieure terminés par de petits arcs gothiques. Dans le compartiment du milieu de la zone inférieure est représenté Jésus descendant aux limbes; dans celui de gauche Sainte Catherine et dans celui de droite Saint Jean encore enfant. Dans le compartiment du milieu de la zone supérieure se trouve la Ste Vierge avec l'Enfant Jésus dans les bras, à gauche, Saint Jérôme qui enlève une épine de la patte d'un lion, à droite, Saint Bruno. On lit au-dessous de la Vierge: «Thomas fecit 1385». Ce tableau a été abîmé par les retouches. (VENTURI. — *La R. Galleria Est.* p. 424).

(1) FEDERICI. — *Mem. trev. sulle opere di disegno* — Venise, 1803.

(2) Ce sont quarante portraits de personnages assis, occupés à étudier ou dans une attitude méditative. On y voit deux papes avec dix-huit cardinaux, quatre évêques coiffés de la mître, trois saints canonisés et treize hommes illustres. Remarquable galerie, non seulement pour sa valeur historique, mais encore au point de vue de l'art.

qu'on a crû être ceux des prêtres, évêques, cardinaux et d'un pape, Cyriaque, qui souffrirent le martyre dans *l'ager ursulanus.* Cyriaque gouvernait l'église depuis un an, lorsque Sainte Ursule vint à Rome, ayant reçu l' inspiration divine de lui persuader de renoncer à la papauté et de partir avec les vierges pour subir le martyre. C'est ainsi que ce pape est devenu un personnage historique dont parlent les chroniqueurs, mais il n'a jamais existé que dans leur imagination, pas plus que Sainte Ursule et ses compagnes.

Il y avait pour le talent des artistes un riche thème à exploiter dans cette légende de Cologne, où l'on voit passer, comme dans une scène fantastique, rois, princes, papes, cardinaux, évêques, ambassadeurs, chevaliers, au milieu du déploiement des beaux vêtements et des armures.

Aussi la légende inspira-t-elle à Bruges le chaste génie de Hemling et à Cologne celui d'un grand artiste demeuré inconnu (1). Et sous

(1) Les tableaux de ce peintre anonyme sont décrits et analysés dans le livre intitulé: *La légende de Sainte Ursule, Princesse Britannique et de ses onze mille Vierges, d'après les anciens tableaux de l'église de Sainte Ursule à Cologne, reproduits en chromolithographie et publiés par Kellerhoven. Texte par J. B. Dutron, Paris chez l'aut., 1860.* Il y a 21 planches. Dutron soutient que ces peintures ont précédé de beaucoup celles de Hemling, qui s'en serait inspiré. Cette opinion est confirmée par les paroles du Baron de Keverberg. « Hemling, dit-il, a souvent puisé ses sujets dans l'antique école de Cologne ». Suivant Dutron. ces admirables peintures furent exécutées vers la fin du XIVe siècle. Par contre les fresques de Thomas de Modène à Trévise ne sont problablement pas antérieures à 1350, ni postérieures à 1375, et par conséquent cet artiste aurait été le premier à traiter la légende de Sainte Ursule, avec les formes et la manière qui sont devenues, dans la suite, comme une convention. Parmi les peintures qui traitent cette légende, je citerai les deux tableaux de Strael von Mukenen (1450) au Musée de Cluny. Voici maintenant les sujet des panneaux, peints par l'inconnu de Cologne dans l'église de Sainte Ursule:

1.° Le prince anglais est à genoux devant le roi, son père, demandant pour épouse Ursule, fille d'un autre prince britannique.

2.° Le roi dicte ses ordres aux notaires pour l'ambassade.

3.° Les ambassadeurs partent au milieu de la foule.

4.° Le père et la mère d'Ursule lui communiquent la demande des ambassadeurs.

5.° Le père et la fille regardent la construction du navire sur le chantier.

6.° La Sainte avec son père, choisit ses compagnes.

7.° et 8.° Embarquement et adieux.

la voûte en quille de navire et les poutres colossales de Sainte-Marguerite, dans la paix profonde du temple de Trévise, les fenêtres hautes et étroites à arc aigu firent resplendir les femmes aux vêtements multicolores et les guerriers de la légende. Assurément, Carpaccio avait vu ces fresques. Il dut avoir des relations d'intérêt à Trévise, il dut même y séjourner quelque temps, car, en 1515, il peignait pour l'église de Saint François, le tableau, dont nous avons déjà parlé: *La rencontre de Sainte Anne avec Saint Joachim.*

Les fresques de la légende de Sainte Ursule, sauvés par M.r Bailo, lors de la démolition de Sainte-Marguerite, sont au nombre de douze. Elles sont presque toutes de la même dimension, c'est-à-dire de 5m carrés. Seul le *Martyre de la Sainte et de ses compagnes* a 11 mètres, et la *pala*, qui représente *Sainte Ursule dans la gloire*, n'en a que deux. Deux fragments d'un grand tableau nous montrent *la Sainte avec ses compagnes descendant le Rhin dans une barque.* Les sujets de ces tableaux, sont, à peu de chose près, ceux que les autres peintres ont traités. Outre les trois ci-dessus, voici les autres: 1. Les ambassadeurs du roi d'Angleterre, demandent la main d'Ursule pour le fils de leur roi. 2. Le père et la mère d'Ursule lui communiquent la proposition. 3. La Sainte reçoit ses compagnes et sa suite. 4. Baptême du fils du roi d'Angleterre. 5. La Sainte remonte le Rhin avec ses compagnes et les deux évèques dans quatre bar-

9.° Arrivée du navire à Thiel, sur le Wahalis, dans l'ancien pays Batave et accueil du clergé.

10.° Arrivée à Cologne.

11.° Le songe et la vision.

12.° Arrivée de la Sainte à Rome. Accueil du pape Cyriaque.

13.° Le pape Cyriaque baptise les compagnes païennes de la Sainte.

14.° Retour de la Sainte avec ses compagnes et le pape. Arrivée à Bâle: accueil du clergé.

15.° Départ de Bâle.

16.° Le prince anglais étant venu à la rencontre de la Sainte, arrive à Mayence et y est reçu par le clergé.

17.° Arrivée de la Sainte à Mayence. Les deux époux se donnent la main.

18.° Le pape baptise le prince dans l'église de Mayence.

19.° Départ de Mayence de la Sainte et du prince.

20.° Arrivée des vaisseaux sous les murs de Cologne.

21.° Le massacre.

ques à voile. 6. Entrée solennelle à Rome et accueil du pape Cyriaque. 7. Le songe du pape. 8. Abdication du pape qui se joint au cortège de la Sainte. 9. Départ de Rome de la Sainte et du pape accompagnés d'une suite nombreuse. Ces tableaux révèlent un artiste qui suit fidèlement dans ses composition les procédés merveilleux, dont Giotto avait été l'initiateur. Nous sommes en plein XIVe siècle, pour le style de l'architecture, le mobilier, les costumes. Nous trouvons encore beaucoup d'inhabileté, surtout pour les mains et les pieds; mais on y constate un certain progrès dans la manière de grouper les figures, dans l'expression des visages, dans les draperies exécutées avec une certaine largeur. Dans quelques compositions les mouvements sont beaux et gracieux et plusieurs visages de femme pleins d'une expression sereine. Nous ne pouvons douter que Carpaccio, pour traiter la légende de Sainte Ursule, ne se soit quelque peu inspiré de l'artiste qui avait exécuté les fresques de Sainte-Marguerite. Il y a en effet beaucoup d'analogie entre les deux artistes, surtout dans la scène du martyre. Quelques autres ressemblances ne paraissent pas simplement accidentelles. Les deux peintres font s'agenouiller devant le roi Maurus l'ambassadeur qui lui présente la lettre du roi d'Angleterre. En outre tous les deux font accompagner les ambassadeurs de pages portant le faucon. Sainte Ursule peinte par Carpaccio, dans la scène où elle parle à son père, se touche l'annulaire de la même façon que les ambassadeurs des fresques de Trévise. Le songe du pape Cyriaque, peint par l'artiste du XIVe siècle, doit également avoir inspiré Carpaccio dans le délicieux songe de la Sainte.

Mais on reconnaît chez le peintre ancien, malgré de grandes beautés et une grande vérité d'expression, obtenue par des moyens extraordinaires, l'inhabileté de l'enfance. Chez Carpaccio, au contraire, s'épanouit la jeunesse, au poses dégagées, aux formes gracieuses, la joie paisible, l'ingénuité vigoureuse. Il y a neuf tableaux (1) de Carpaccio qui ont été transportés de la *Scuola* supprimée de Sainte Ursule

(1) En 1785, le Père Dominicain Joseph Toninotto publia une collection de neuf gravures sur cuivre in-fol°, dessinées par De Pian, gravées par le même et par Galimberti. La collection porte le titre: *Il martirio di S. Orsola e delle sue compagne, dipinto in nove quadri, etc., dedicato a l'ecc.mo Giovan Benedetto Giovanelli, procur. di San Marco, etc.*

à l'Académie des Beaux-Arts. Nous énumérerons en détail ces chefs-d'œuvre du grand art vénitien (1).

1.° (2m 75 × 5m 85). Les ambassadeurs du roi d'Angleterre sont introduits auprès du roi Maurus de Bretagne et lui demandent la main de la princesse Ursule, sa fille, pour le fils de leur roi. On retrouve le faste, la richesse de l'époque dans les vêtements somptueux, dans les ornements chargés de pierreries, dans les feux étincelants de l'or, dans l'entrain des fêtes vénitiennes. Dans une partie du tableau, à droite du spectateur, le roi Maurus est appuyé à un lit dans une attitude réfléchie; il hésite sur cette proposition de mariage, car le prince anglais est païen. La jeune fille espère convertir son époux au christianisme, et persuade son père d'accepter la demande. Charles Blanc observe justement qu'au milieu de la pompe de cette composition, la chose la plus intéressante est ce colloque entre le roi et sa fille, colloque où se voit une douce intimité. Au pied de l'escalier est assise une vieille, un drap blanc sur les épaules, merveilleusement peinte, qui doit avoir inspiré au Titien sa vieille femme de la *Présentation*.

2.° (2m 75 × 2m 48). Le roi Maurus donne congé aux ambassadeurs, arrêtant, entre autres conditions, que le prince enverra à sa fiancée dix nobles demoiselles, accompagnées chacune de mille vierges. Dans le fonds un homme est occupé à écrire ce qu'un autre lui dicte; ils forment un groupe, que les plus habiles connaisseurs regardent comme une merveille pour la vérité de l'expression et la simplicité de l'exécution.

3.° (2m 98 × 5m 17). Les ambassadeurs, de retour auprès du roi d'Angleterre, lui transmettent la réponse du père d'Ursule. Dans un des coins du tableau, s'élèvent des collines couvertes de verdure, d'arbres, de fleurs, mais pour ce paysage, Vettor Carpaccio n'a nullement observé la nature; il suit fidèlement le faire conventionnel de ses prédécesseurs. La perspective linéaire est comme toujours magnifique, mais la perspective aérienne reste timide et l'on voit facilement

(1) M.r Charles Eastake (*Notes etc.*, Londres, 1888) parle longuement des tableaux de Sainte-Ursule de Carpaccio. Quelques belles copies des tableaux de Carpaccio, existant à Venise, ont été exécutées en chromo-lithographie à Londres par l'*Arundel Society*.

que ces collines ont été composées au fond de l'atelier: le dessin en est, d'ailleurs, grèle et mesquin.

4.° (2^m 75 × 6^m 08). Le prince anglais quitte son père. La toile est partagée par un étendard. De l'autre côté, le prince rencontre Sainte Ursule accompagnée de quelques demoiselles. Plus loin le couple royal prend congé du roi britannique pour s'embarquer. Outre le nom du peintre, le tableau porte la date de MCCCCLXXXXV.

5.° (2^m 98 × 3^m 05). Le pape Cyriaque, les cardinaux et les évêques viennent hors de Rome à la rencontre de Sainte Ursule, de son époux et des vierges. Les deux époux sont à genoux devant le pontife. Il y a beaucoup de lumière et l'on voit briller au soleil les mîtres blanches des évêques, les étoles constellées de joyaux et de croix d'or; les bannières et les banderolles flottent-au vent. Dans le fond le Môle d'Adrien et les murs de la ville.

6.° (2^m 70 × 2^m 65). Le songe de Sainte Ursule. La blonde et charmante enfant, sur le visage de laquelle resplendit un calme virginal, et qui a autour du front comme une auréole de douceur et d'infortune, voit en songe l'ange qui lui prédit son martyre. Ce tableau, peint avec une grande douceur de lignes et une merveilleuse noblesse de formes, porte la date de l'année 1495, et on lit, à côté du nom de Carpaccio, comme par dérision, celui du restaurateur: CORTINUS R. (*restauravit*), 1752.

7.ª (2^m 77 × 2^m 55). Sainte Ursule avec les vierges arrive sur un navire à Cologne, alors assiégée par les Huns. Des guerriers approchent autour du navire; d'autres couvrent les quais. Dans le fond se dessinent les murailles et les tours de la ville. Ce tableau est signé: OP. VICTORIS CARPATIO MCCCCLXXXX . M. SEPTEMBRIS.

8.º (2^m 79 × 5^m 56). Le martyre de Sainte Ursule, du pontife et des vierges, massacrés par les Huns. On aperçoit au milieu la Vierge à genoux et devant elle un prince Hun qui la perce d'une flèche. A droite du spectateur, les funérailles de la Sainte. La toile a beaucoup souffert des retouches: ni le fond, ni certains arbres touffus, ni certaines têtes mal peintes et plus mal dessinées encore, ne sont de Carpaccio. Mais la tête de Sainte Ursule, celle de l'évêque qui assiste aux obsèques et des trois gentilshommes en costume et toque noirs, sont une œuvre d'art merveilleuse. Il y a dans toute la scène une ingénuité qui charme. Le désespoir et la colère ne trou-

blent pas l'harmonie des poses: toutes ces vierges se laissent massacrer de bonne grâce et les farouches guerriers Huns eux-mêmes tuent avec des mouvements qui n'ont rien de cruel. Peut-être le caractère doux de l'artiste ne se prêtait-il pas à concevoir des scènes, où il est nécessaire de rendre de violentes passions.

9.° (4^m 70 × 3^m 65). Sainte Ursule au milieu de la gloire, sur des faisceaux de palmes, entourée des vierges agenouillées et du pape Cyriaque, reçoit le prix de son martyre. L'Éternel dans le haut du ciel, les bras ouverts, vient à la rencontre de la Sainte. Ce dernier tableau porte la date de MCCCCLXXXXI.

Antoine Marie Zanetti, mieux qu'aucun autre, a compris l'idéalisme élevé, qui s'unit à l'étude de la nature dans l'œuvre vraiment originale de Carpaccio. Voici comment s'exprime le critique d'art vénitien: « L'un des plus grands mérites de ces œuvres, » à mon avis, consiste dans les effets qu'elles produisent, et notamment sur les sens et sur les cœur des personnes étrangères aux connaissances de l'art. Je me tiens quelquefois, sans être vu, dans cette » chapelle, et je vois entrer de braves gens, qui, après une courte prière, et souvent pendant la prière elle-même, jetant les yeux sur ces » peintures, restent le visage et l'esprit en suspens, selon l'expression du » poète (1). On voit qu'ils comprennent aisément tout ce qui les frappe; » ils raisonnent en eux-mêmes, et ne peuvent dissimuler l'impression » qu'ils éprouvent intérieurement. Tant est grand l'empire de la vérité » imitée et peinte avec la seule raison, même sans le secours de l'art, » sur les sens de tout spectateur! Tant il est vrai qu'il y a là une » grande leçon pour quiconque cherche à produire des peintures appréciées non seulement des artistes, mais capables même de fixer » l'attention la plus distraite et la plus grossière! A dire vrai, ce n'est » pas là le but principal qui sert d'objectif aux meilleurs peintres, de » notre époque, et la peinture sur ce point a certainement besoin » d'être ramenée à ses premiers principes; je ne demande pas qu'on » peigne comme Carpaccio, mais que, à l'exemple de Carpaccio, on » essaie de reproduire sur la toile le vrai dans toute sa simplicité, » et avec vivacité, et que les licences de la peinture donnent de la

(1) *Suspendit pictà vultum mentemque tabella.* HORACE, ép. 1, liv. II.

» force et de la lumière, sans encombrer et perdre cette partie essen- » tielle et primaire ».

En effet, la justesse de l'imitation, la manière de draper les étoffes simplement et naturellement, l'étude des rapports et des reliefs, la dégradation des tons, la lumière, l'intelligence des ombres, sont de grandes qualités, mais ce qui chez Carpaccio séduit bien davantage, c'est une élégance simple et naturelle, c'est la proportion et le bon goût qui reposent l'œil du spectateur et le satisfont, c'est la fine harmonie, avec laquelle sont distribuées les couleurs, sans aucune recherche de l'effet. Carpaccio, dit Blanc, semble avoir quelquefois la douceur séraphique de Fra Angelico et le naturalisme délicat de Hemling.

Le moyen âge est véritablement fini et Bellini et Carpaccio inaugurent à Venise l'art nouveau. Un fin critique, Töpfer, fait observer que dans la peinture antique le relief et la couleur, tout à fait subordonnés à la ligne, servent à la mieux faire valoir et n'ont pas d'autre but. Aussi le relief, se bornant à faire ressortir les principales saillies, à compléter l'énergique représentation des formes, ne rend pas tout le modèlé, et la couleur se contente de même d'exprimer une certaine vérité de convention peu différente des tons uniformes. Carpaccio, au contraire, étudie les effets du modèlé et du coloris, et l'homme a, dans ses peintures, toute l'énergie de la vie. C'est même à cette étude de l'homme qui fait vraiment pressentir l'art nouveau, qu'il s'appliquait avec une passion qu'il ne mettait pas à la reproduction de la nature environnante. Ruskin (1) remarque à ce sujet que le peintre ne s'occupe jamais sérieusement de la terre, mais seulement des êtres qui la foulent, et note que l'azur du firmament est pâle et les bases des montagnes trop petites, les vagues de la mer et l'eau des lagunes peintes avec très peu de vérité. Toutefois, dans la reproduction de l'architecture noble, simple, majestueuse du XVe siècle, il montre à quel point il avait pénétré les secrets de la perspective linéaire. Devant les édifices, les arcades, les tours reproduites par Carpaccio, nous revivons au milieu de la splendeur de cette ville où les arts, le commerce et les richesses jetaient un si vif éclat.

(1) *Guide to the princ. pict. in the Acc.* P. II, Venise, 1877.

Venise nous apparait sous un coloris riche, varié, harmonieux de tons, comme une splendide vision, même là où devraient être représentés les lieux, théâtre de la légende de Sainte Ursule. La Sainte voit en songe l'ange qui lui annonce son martyre; mais la richesse des rideaux du lit, les meubles d'une élégance austère, les sièges d'un style pur, tout nous ramène à la vie intime de Venise au XVe siècle, où la richesse s'alliait à l'élégance la plus sobre. Dans le tableau — *Les ambassadeurs du roi d'Angleterre auprès du roi Maurus* —, les arcs, les vestibules font penser à la porte *della Carta*, à l'escalier des Géants, à l'église de Saint-Zacharie, à celle des Miracles, à toutes ces constructions que le XVe siècle vit s'élever, comme par enchantement, sur les lagunes. Dans *le Roi Maurus congédiant les ambassadeurs*, c'est Venise avec ses fêtes publiques, qui emprunte à l'Orient l'opulence et les couleurs, Venise avec les cérémonies solennelles de la République, exprimant un sentiment profond et une grande idée. Sur le panneau où est représentée *Sainte Ursule et les Vierges à Cologne*, c'est Venise joyeusement animée par le bruit des armes et la noble activité du travail. Dans l'autre, *Les ambassadeurs de retour auprès de leur roi*, le maître a voulu peindre dans le fond une colline tapissée de verdure, mais l'observateur ne s'y trompe pas, et là encore, c'est Venise avec les bannières de Saint Marc qui flottent allègrement dans l'air, imprégné d'odeurs marines, avec ce ciel qui offrait à l'artiste toutes les nuances de l'arc-en-ciel.

De plus la légende chrétienne est réchauffée par un rayon du soleil vénitien et de cette gaieté qui circule comme avec l'air dans les lagunes. Par exemple dans le tableau: *le Christ au jardin des Oliviers*, dans l'église de Saint-Georges des Esclavons, la tristesse de la scène est tempérée par la vivacité du coloris. Les mélancoliques idées de la Passion n'y combattent pas la sensation agréable et juvénile de la vie. Symonds, devant certains beaux petits anges de Carpaccio, se reporte par la pensée à ceux de Fra Angelico, si pleins de ravissement ascétique, et il fait judicieusement observer, que Carpaccio était le véritable interprète de la dévotion des Vénitiens, chez lesquels le bon sens modérait les élans du cœur. C'est précisément de cette harmonie entre le réel et l'idéal que vient cette délicatesse de formes, que nous chercherions en vain chez les maîtres de l'art vénitien. La fraicheur voluptueuse des femmes, peintes par les artistes du XVIe siècle, nous

charme moins que la sincère ingénuité des femmes de Carpaccio, par leurs yeux rayonnants dans la transparence rosée de leurs visages, doucement allongés, aux fronts légèrement bombés et saillants, qui laissent dans l'âme comme une impression de belles et mélancoliques visions. Quelle douceur, quelle majesté vraiment divine dans la Vierge qui présente l'enfant au vieillard Siméon! Ce tableau, qui excite l'admiration de tous les connaisseurs, fut exécuté pour un concours avec Jean Bellini, qui reproduisit également la Vierge et les saints, et avec Basaïti, qui représenta le Christ au Jardin des Oliviers (1). L'œuvre de Carpaccio beaucoup plus forte que celle de Basaïti et nullement inférieure à celle de Bellini, a reçu un hommage justement mérité de la critique moderne. « Il n'y a aucun défaut — s'écrie Ruskin — et par le degré d'admiration qu'il éprouvera à la vue de cette toile, l'amateur pourra se faire une juste appréciation de soi-même, de son goût artistique, de sa connaissance des hommes et des choses ». Ce n'est pas la plus belle œuvre de la peinture vénitienne, mais Ruskin la tient pour le meilleur tableau qui soit à l'Académie, précisément parce que le grand maître a limité sa puissance de coloris; il voulait qu'on ne pût pas, devant sa toile, pousser l'exclamation qu'arrachent celles de Paris Bordone: — Quelle opulence de couleur! — Ruskin affirme que les artistes vénitiens n'ont peint aucun enfant Jésus qui puisse soutenir la comparaison avec celui de Carpaccio, et il conclut ainsi: « Celui qui ne se sent pas ravi en considérant cette toile, peut se regarder comme dépourvu de la faculté essentielle de pouvoir goûter une bonne œuvre d'art (2) ». Cette opinion ne paraîtra nullement exagérée, si l'on considère que cette suave composition avait déjà excité l'enthousiasme d'un critique du XVII[e] siècle, lui-même si fin appréciateur, du bizarre Boschini (1), qui écrivait:

(1) Le tableau de Carpaccio ornait l'autel de la famille Sanudo, dans l'église de San Giobbe. CICOGNA (Iscr. Ven. VI, 564), croit que la famille Sanudo. qui la fit élever à ses frais, fit également exécuter par Carpaccio *la pala* en 1510, date qu'on y trouve inscrite.

(2) *Guide to the principal pict.* etc. I, 1887.

« A Saint Job est une *pala* telle, que auprès de Jean Bellini, qui a beaucoup de mérite, on ne sait, ma foi, à qui donner la palme.

» On y voit, dans une attitude respectueuse, Saint Siméon, divin pontife, à qui la Madone présente l'Enfant; *pala* certainement exécutée avec grand soin.

» On voit que ces deux femmes glorieuses, qui assistent la grande Mère de Dieu, sont deux figures du plus grand mérite; elle sont tout exemple, toute religion.

» Elles ont la tête ornée et belle; les draperies des vêtements sont charmantes; chaque vêtement est noble et décent, convenant parfaitement à des vierges et demoiselles.

» Ces prêtres qui soutiennent dévotement le manteau d'or du saint vieillard, nous représentent une image religieuse et forcent notre attention à tous.

» En somme, chaque motif, chaque pose a un effet artistique savant; on peut dire certainement que c'est là quelque chose de divin, modèle du ciel, donné en exemple à la nature.

» Mais Jean Bellini dans sa *pala*, comme accessoire de son beau tableau, a fait trois petits anges, qui, d'une façon charmante, jouent de la lyre, du luth et du violon.

» Carpaccio a voulu, lui aussi, essayer son talent, comme concurrent, et a montré que, lui aussi, est capable de faire au pinceau des visages célestes.

» Et il a groupé en maître trois paranymphes célestes et gracieux avec des instruments variés et curieux : une flûte, un violon et un luth.

» A tel point qu'on croit voir deux chœurs de figures divines, s'unissant en céleste concert, et les uns et les autres si jolis, si habiles, qu'ils ravissent les sens et les cœurs de ceux qui les voient.

» De façon que pleins de génie ils cherchaient à se surpasser; celui-

(1) *La Carta del Navegar* etc. pag. 34, Venise, 1660.

ci avisé et celui-là plein d'habileté, de courtoisie dans cet art qui est muet et poétique, mais qui se fait sentir sans parler (1) ».

(1) « . . . . . a San Giopo . . . una pala tal
Ghè appresso a Zambelin, che molto val
Nè i sa a chi dar la palma in fede mia.

Là se ghe vede in ato venerando
San Simion Pontefice divin,
Che la Madona ghe porze el Bambin:
Pala certo operà con studio grando.

El veder quelle done gloriose
Che asiste a la Gran Madre del Signor,
L'è do figure de somo valor;
L'è tute esempio, tute religiose.

Le ha quele teste tute adorne, e bele;
Dei pani el saldizar molto e zentil;
Ogni habito xe nobile, e civil
Ben agiustado a Verzene e Donzele.

Quei sacerdoti, che con devotion
Sustenta el manto d'oro al santo Vechio,
Ne rapresenta un religioso spechio
E ne fa tuti star con atention.

In suma ogni motivo e positura
Xe efeto d'artificio e de dotrina,
Certo se ghè pol dir cosa divina;
Model del Cielo, esempio ala Natura.

Ma, perchè in la so' Pala Zambelin,
Per condimento de quel nobil quadro,
Fà tre anzoleti, che in muodo legiadro
Sona liron, laüto, e vïolin,

El Carpaccio ha volesto ancora elo
Mostrar el so valor a concorentia,
E a fato veder che anca la so scientia
Sa far visi celesti col penelo.

Si che l'hà situà con muodo instruto
Tre del Ciel Paraninfi gratïosi,
Con istrumenti varij e curïosi
Un flauto, un vïolin, l'altro un laüto.

De même que la Vierge révèle ici, sous cette figure humaine, de chastes joies spirituelles, de même, dans la rencontre de Sainte Ursule avec son fiancé, la sincérité de l'amour chrétien a été rarement rendue avec une douceur plus séraphique, avec une pudeur plus gracieuse. Le peintre est ingénu et vrai, candide et fort, et en étudiant ses œuvres avec une attention sympathique, on finit par trouver parfaitement juste, le jugement de l'auteur qui découvrait en lui la pureté et la grâce séduisante de Raphaël, unies à ce coloris vénitien, qu'aucune autre école n'a pu égaler. Ici l'on n'admire pas seulement, on aime.

Certainement Carpaccio comprenait le but de l'art. L'art, en effet, a pris naissance du désir naturel à l'homme de placer dans le temps et dans l'espace un témoignage durable de sa pensée. Au moment où l'idée éclot, elle tend à se manifester au dehors au moyen de la vérité, qui sert à la manifester d'une manière absolue. Il est par conséquent nécessaire que la forme, dont est revêtue l'idée, s'identifie avec la pensée par la représentation, de façon qu'on la comprenne facilement, en frappant l'imagination et en éveillant la sympathie. Le moyen d'arriver à ce résultat est toujours la représentation de la verité, car la vérité est la condition nécessaire de toute conception compréhensible. Mais la forme doit être réchauffée par le sentiment, comme l'idée doit être revêtue d'une expression vraie; l'on doit, en un mot, représenter la vérité qui donne la vie à l'idéal intime. C'est ainsi que Carpaccio comprenait l'art: il avait en lui l'image des sentiments de l'âme et des passions, et il les traduisait au dehors avec la plus grande suavité, il copiait néanmoins d'après nature avec un scrupule minutieux la forme, les poses, les mouvements. Ainsi les yeux de la martyre Ursule, debout sur un faisceau de palmes, semblent perdus dans

Che par apunto de veder do Cori
De figure celeste a far concerti;
E i uni, e i altri si legiadri, e esperti,
Che rapisse a chi i vede i sensi, e i cuori.

Si che inzegnoso garizava, e scaltro
Questo, e quel de virtù, de cortesia
In quel arte, che muta è poesia;
Ma che se fa sentir senza dir altro ».

des célestes visions, mais sous les vêtements de la Sainte, on devine les formes de la jeunesse. Et dans la célèbre *pala* de Saint-Job, nous trouvons bien le sentiment de l'idéal sur le visage de la Madone, qui exprime la béatitude céleste, mais dans le même tableau à côté de l'autel, Siméon, un beau vieillard, vraiment vivant, est habillé en évêque, entre deux cardinaux; tant Carpaccio était loin de comprendre et de représenter ce qu'il n'avait pas vu! Anachronismes précieux! De la même manière Gentile Bellini représente Saint Paul au milieu de femmes turques et d'hommes vêtus de costumes albanais, et Paul Véronèse nous montrera plus tard la belle fille d'Agénor sous les habits somptueux d'une patricienne de Venise. La réalité seule inspirait ces génies, moins critiques, mais plus artistes que nous. Véronèse, appelé par le tribunal du Saint Office à vouloir bien expliquer pourquoi, dans la *Sainte Cène*, il avait peint des hommes armés, vêtus à l'allemande, des bouffons avec des perroquets, des apôtres qui se curaient les dents avec leurs fourchettes, répondait avec une aimable franchise, que les peintres ne peignent pas des idées, mais des figures et peuvent se donner *les licences que se permettent les poètes et les fous, sans y regarder de si près.* Ils n'avaient aucun égard aux données de l'histoire et des mœurs, ils visaient à la vie, à l'expression, au mouvement, à la disposition des groupes, à la recherche du coloris. Dans l'invraisemblance des costumes et malgré elle, éclate la vérité éternelle de la nature.

Carpaccio reproduit la nature d'un pinceau léger sous toutes ses formes, avec une fidélité minutieuse, sans idée préconçue. Il n'aime point la variété dans les groupes, il ne trouble la sereine tranquillité de ses compositions par aucun artifice, il reproduit ce qu'il a sous les yeux, de façon que les scènes sont l'une après l'autre, sans choix, et font penser à ce que disait Léonard, comparant certains tableaux à des boutiques de merciers, avec leurs tiroirs faits en petits carrés. Ainsi l'on voit dans un seul panneau le fils du roi anglais prendre congé de son père; du côté opposé, ce même prince se rencontre avec Sainte Ursule; plus loin, le couple royal s'embarque sur le navire. Trois sujets en un seul tableau! Mais qu'importe? Il n'y a rien qui échappe à l'observateur attentif: depuis les têtes merveilleusement dessinées et peintes, jusqu'à certains ornements minuscules d'architecture à tigettes et petites feuilles, tout est rendu avec un art char-

mant et en même temps éloigné du faire maniéré et mou, et cependant sans sécheresse. Ce sont des caresses et des finesses sobres de dessin, des beautés de coloris, qui excluent la touche hardie, les coups de pinceau téméraires. Et jusqu'à ses derniers jours, il resta fidèle à cette manière de sentir et de comprendre l'art. Certainement l'on voit en lui, tantôt l'influence de la vieille école padouane de Squarcione, tantôt celle des artistes flamands et allemands, tels qu'Ouwater et Patenier, Gérard de Haarlem et Albert Dürer, mais ces influences ne laissaint pas de traces profondes sur le génie de Carpaccio, qui revenait puiser ses inspirations à la source essentiellement pure de la nature, et demeurait toujours lui-même, c'est-à-dire le peintre simple, délicat, aimable. Il poursuivait son idée et lui obéissait avec une conscience timorée, et pour reproduire plus exactement son modèle, il allait quelquefois jusqu'à la dureté.

X.

La chapelle de Saint-Georges des Esclavons conserve du maître une série de peintures non moins importante.

La *Scuola* dalmate des Saints-Georges-et-Tryphon fut inaugurée le 19 mai 1451, sa fondation ayant été décidée par un arrêté des Dix de la même année (1). Cette confrérie, l'une des plus florissantes de Venise, fut instituée dans le but d'unir les Dalmates, résidant dans les lagunes, par le lien de la religion, mais en même temps pour favoriser et aider leurs intérêts. La Confrérie reçut de la République des privilèges spéciaux, et, en 1640, le pape Urbain VIII lui accorda des indulgences particulières.

La chapelle des Dalmates, à la façade élégante, noircie par le temps et ornée de bas-reliefs, s'élève à l'extrémité du quai de Saint Antonin. L'édifice est très beau et d'un excellent dessin; il donne d'un côté sur un canal, de l'autre sur une petite place appartenant à l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. La pureté du style est gâtée par un riche ornement, de mauvais goût, avec deux dauphins liés par la queue, sculpté au-dessus de la porte d'entrée. Sur cet ornement se trouve un fin bas-relief, divisé en deux parties: celle du haut re-

(1) Arch. de l'État. — *Misti*, reg. XIV, p. 47.

présente la Vierge ayant à ses côtés Saint Georges et Sainte Catherine; celle du bas Saint Georges terrassant le dragon (1).

En 1551, comme l'indique une inscription sculptée au dehors (2), l'oratoire fut reconstruit sur le dessin de Jean de Zon, directeur des ouvriers de l'Arsenal. Flaminius Correr en parle assez longuement. Les Dalmates, grâce à la générosité de Laurent Marcello, prieur du monastère de Saint-Jean de Jérusalem, obtinrent la permission d'établir un hospice dans les bâtiments de l'abbaye, ainsi que les salles nécessaires pour leurs réunions et le privilège d'ériger dans l'église un autel en l'honneur des SS. Georges et Thriphon, martyrs, à charge d'une rente annuelle de quatre sequins, deux pains et une livre de cire à présenter au Prieur le jour de la fête de Saint Georges (3). Telle fut l'origine de l'Association dite de Saint-Georges des Esclavons. Vers la fin du XVI[e] siècle, le vieil édifice menaçant ruine, l'association décida d'élever sur ses fondations un nouveau et plus

(1) Saint Georges, qu'il ne faut pas confondre avec d'autres saints de ce nom, évêque de Salon, ville ancienne, située près de Spalatro, était le patron de l'île de Pago et même de toute la Dalmatie. Il est représenté avec lance et écu, ayant sous ses pieds le serpent ou dragon. Il existait en outre à Venise trois églises dédiées à d'autres saints du même nom: Saint-Georges Majeur, fondée par les Partecipazio, à l'époque où le siège du gouvernement fut transporté à Rialto; Saint Georges dei Greci, édifiée pendant la deuxième moitié du XIV[e] siècle pour les Grecs orthodoxes, venus de Constantinople, après la conquête de cette ville par les Turcs; Saint-Georges in Alga, qui fut consacrée en 1228.

(2) COLLABENTEM NIMIA VETUSTATE ÆDE DIVO GEORGIO DICATUM COLLEGIUM ILLYRIORUM, PIETATE ET ANIMI MAGNITUDINE INSIGNIUM SUO NITORI A FUNDAMENTIS RESTITUIT. MDLI.

(3) On constate en effet par les actes et les mémoires des Archives du Prieuré de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, que dans le lieu aujourd'hui occupé par l'église des Saints Georges et Tryphon, il existait un hôpital sous le patronage de Sainte Catherine et appartenant au Prieuré de l'Ordre. En vertu d'un acte du 30 mai 1451, rédigé par Jacques Corzitinii, notaire vénitien, le Révérend P. Laurent Marcello, prieur dudit ordre à Venise, cédait à la Confrérie des Saints Georges-et-Tryphon cet emplacement, afin que, sous certaines clauses et conditions, ils pussent y édifier une chapelle, pour y tenir leurs assemblées, réunir l'officialité, etc. La sépulture de la confrérie se trouvait dans l'église de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, où existait aussi un autel dédié aux SS. Georges et Triphon avec deux fondations, ensemble 64 messes. La petite figure agenouillée, que l'on voit sur la façade de l'église des Saints-Georges et-Tryphon, représente, croit-on, le susdit prieur F. Laurent Marcello.

splendide bâtiment en l'honneur du martyr Saint Georges; et celui-ci, avec sa façade en marbre, fut terminé en 1551 (1).

Marc Boschini, dans les *Ricche minere della pittura veneziana*, parle aussi des tableaux de la *Scuola* de Saint-Georges: « Il y a, dit-il, » neuf tableaux de Vettor Carpaccio, les uns représentant la vie de » Saint Jérôme, d'autres la vie de Saint Georges, et un *Christ au* » *Jardin*, œuvres précieuses, exécutées de 1502 à 1507 ».

De nos jours cette importante chapelle et les tableaux de Carpaccio ont fourni à John Ruskin l'occasion d'écrire un opuscule des plus curieux (2). Le savant anglais fait ses observations, moitié justes et moitié étranges, et devant un des tableaux du grand peintre, il s'écrie avec un enthousiasme de circonstance: « Regardez bien et long- » temps cette toile, car je vous assure que si vous examinez tout ce » que les siècles passés ont produit de beau et de splendide, vous ne » trouverez aucune œuvre digne d'être comparée à ce petit chef-d'œu- » vre, pour la douceur, pour la sublimité, pour l'art sans prétention » d'aucune sorte ».

Le professeur d'Oxford a raison, mais trop souvent cependant la métaphysique nébuleuse et l'argutie pesante nuisent à la profondeur et à la verité des appréciations du critique anglais; il recherche dans les toiles du peintre les pensées évangéliques, l'idéal de la perfection humaine et les symboles de la vocation chrétienne. Oh! pour le coup, Carpaccio ne comprenait point ces sublimités évangéliques, et tirait ses inspirations de la nature, sans songer à la philosophie, qui a bien d'autres champs ouverts devant elle, sans envahir celui des arts.

L'intérieur de l'église de Saint Georges est recouvert, dans sa partie inférieure, de boiseries en noyer; les neuf tableaux au-dessus de ces lambris ont 1^{m} 41 de hauteur. Les trois premiers à droite, en entrant dans la chapelle, représentent des scènes de la vie de Saint Jérôme, le grand saint qui, né vers 331 ou 346, à Stridonia en Dalmatie, parcourut l'Italie, la Gaule et l'Asie, et après avoir opéré de

(1) *Ecclesiæ Venetæ antiquis monumentis*, etc. Auctore Flaminio Cornelio. Senatore venet. — Venetiis, Pasqualis, 1749.

(2) *S*t *Mark's Rest*, *The shrine of the Slaves*, Kent. 1877.

nombreuses conversions et écrit plusieurs ouvrages, termina ses jours dans un couvent de Bethléem.

Le premier tableau représente le cabinet de travail de Saint Jérôme (2^m 18 de largeur). Ses cheveux châtains montrent le saint encore jeune. Peut-être le peintre a-t-il voulu le représenter à Rome, (382) secrétaire du pape Damas. Saint Jérôme, en costume blanc et rouge, avec un collet de couleur brune, est assis à une table, la plume entre les doigts et le regard pensif tourné vers la fenêtre. Çà et là, par terre, des manuscrits épars; dans la muraille, derrière Saint Jérôme, s'ouvre une niche avec un autel et sur celui-ci une statue en or du Rédempteur et la mitre. Dans un coin, la crosse, et, de chaque côté, deux espèces de cloisons dont l'une, ouverte, laisse apercevoir une table sur laquelle se trouvent quelques livres et un pupitre. A gauche du spectateur un petit chien blanc, et, un peu plus loin, un prie-Dieu et un fauteuil de forme bizarre élégante.

Le tableau suivant (2^m 11 de largeur) représente *La mort de Saint Jérôme*. Sur un rouleau blanc que tient un lézard, se lit l'inscription « VICTOR CARPATIUS PINGEBAT MDII ». Saint Jérôme, mort, est étendu au milieu de la pièce, couché sur le dos, la tête appuyée sur une pierre. Autour du cadavre sont agenouillés les moines, dont l'un lit les prières des morts. A droite de la toile, derrière des moines, vêtus de blanc et de bleu, l'on aperçoit des personnages en habit rouge et un vieillard appuyé sur des béquilles. D'un côté le couvent, dans le fond, quelques arbres. Tout le tableau respire un calme solennel, une grande douceur. Un peintre du moyen âge aurait fait réciter l'office des morts devant le cadavre de Saint Jérôme par un moine à l'attitude roide, aux grands yeux, au regard perdu dans une contemplation extatique. Un humble petit moine, les lunettes sur le nez, voilà le modèle qu'a choisi Carpaccio; chez lui, toujours, le sentiment réaliste l'emporte.

Saint Jérôme avec le lion (2^m 06 de largeur) est le troisième tableau. Le saint, appuyé sur un bâton, désigne le lion qui, levant la patte gauche, montre l'épine qui l'a blessé. Du côté opposé, des moines s'enfuient épouvantés, tandis que Saint Jérôme tourne la tête vers eux, comme pour les rappeler et les rassurer. Dans le fond, qui représente l'église et le couvent, on aperçoit çà et là d'autres moines et un cerf. La pâle figure de Saint Jérôme respire une douceur céleste, et il règne dans toute la toile une sérénité qui séduit. Les détails

sont étudiés avec un soin peut-être excessif; la peinture et le modelé sont excellents; l'ensemble est sobre et harmonieux de couleur, gracieux, soigné et magistralement dessiné.

Deux tableaux plus petits qui représentent: *La Conversion du publicain Mathieu et l'agonie de Jésus au Jardin*, achèvent de couvrir les parois. Placés dans le coin le plus sombre de l'église, ils sont à peine visibles, même par les belles journées de soleil. Saint Mathieu, quittant son banc, serre avec une expression affectueuse la main de Jésus, qui est au milieu de ses disciples. L'autre tableau, quoique maltraité par le temps, n'est pourtant pas moins beau.

Sur le mur suivant, à droite du spectateur, se trouve une toile, qui a pour sujet: *Saint Tryphon tuant le basilic en Albanie* (2^{m} 86). Saint Tryphon, jeune et beau, au milieu du tableau, les mains jointes et les yeux levés vers le ciel, a le cadavre de l'horrible monstre à côté de lui. Sur la place et aux fenêtres, d'où pendent de riches tapis avec des croix brodées, se presse une foule de personnages pittoresquement vêtus à la mode vénitienne du XVe siècle.

Dans le tableau: *Le roi Aia et sa femme baptisés par Saint Georges à Silène en Lybie* (2^{m} 73 de largeur), Carpaccio s'est inspiré des magnifiques fêtes de Venise. Le roi et sa femme reçoivent le baptême des mains du Saint guerrier. qui, enveloppé dans son manteau, tient à la main une coupe pleine d'eau; quatre marches plus bas, est assis un lévrier, avec un collier rouge autour du cou, et, non loin de là, un perroquet rouge tient dans son bec une fleur violette. A gauche du tableau, trois hommes, vêtus à l'orientale, sonnent de la trompette et un quatrième joue des cymbales. Dans le fond, de riches édifices et de vertes collines: le tout d'une vérité admirable. Au bas du tableau l'inscription: « VITTOR CARPACCIO MDVIII ».

La troisième muraille est recouverte de deux longs tableaux avec d'autres épisodes de la vie de Saint Georges (1). Dans le tableau, à gauche du spectateur (3^{m} 59 de largeur), le guerrier, la figure fière, prompte, animée, revêtu de son armure, mais la tête nue, monte en

(1) GRÉMOUARD DE SAINT LAURENT (*Guide de l'Art Chrétien*, p. 287, Paris, 1874), écrit: « C'est un idéal tout chevaleresque qui est poursuivi sous des couleurs riantes » dans les *fresques* (?) de Vettor Carpaccio, dont est ornée la petite église de Saint- » Georges des Esclavons à Venise ».

croupe un cheval de bataille, lancé à fond de train. Saint Georges enfonce sa lance dans la gueule béante du dragon, aux ailes aiguës, menaçant la reine, que l'on aperçoit les mains jointes dans l'un des côtés du tableau. Le montre est accroupi au milieu de squelettes, de crânes, et de restes de membres humains, entouré de vipères et de grenouilles sur un terrain inculte et sauvage. Dans le fond, au milieu de collines et de palmiers, s'élève la ville, d'une fantastique architecture orientale, où se confondent dans un désordre pittoresque les coupoles et les minarets.

Le dernier tableau représente: *Saint Georges qui conduit dans la ville le dragon expirant* (3[m] 54 de largeur). Le Saint traine derrière lui le monstre, et autour de lui se presse une foule de musiciens et de personnages qui applaudissent, vêtus des couleurs les plus vives et les plus variées. A gauche, le roi et la reine à cheval, au milieu de leur cour. Le roi, richement vêtu à l'orientale est couvert d'un manteau à feuillages jaunes et porte sur la tête un gigantesque turban d'une forme bizarre. De la reine on n'aperçoit que la tête, coiffée d'un très haut bonnet cramoisi.

Mais la plume ne peut rendre le charme du coloris et l'éclat de la lumière. Le rose, le violet, le jaune, le vert, le bleu marin, les nuances les plus délicates et les plus surprenantes, s'harmonisent dans un tout d'une brillante et tranquille sérénité, sans la moindre incohérence ou le moindre effort. Mais on peut retrouver cette justesse de la couleur et cette pureté de la forme chez d'autres peintres vénitiens du XV[e] siècle; ce que nous leur demanderions vainement, c'est l'originalité de la composition. Carpaccio rendait avec une merveilleuse finesse d'observation les magnificences dont il était témoin, la vie réelle, variée, luxueuse, florissante. Vivant vers la fin de cette époque, où Venise fut riche et puissante, il avait compris la vie qui l'entourait, et il est véritablement l'interprète artistique d'un peuple sérieux et fort à l'apogée de sa gloire.

XI.

Dans un coin éloigné et tristement solitaire de Venise, dans l'antique église de Saint-Alvise, sur le mur à gauche de l'entrée, sont suspendus sur le crépissage effrité par l'humidité, huit petits tableaux signés: *Vetor Carpaccio.* Cicogna raconte que les huit tableaux, qui ornaient le chœur de l'église du couvent des religieuses de Sainte-Marie delle Vergini, furent achetés par l'abbé François Driuzzo et placés dans l'église de Saint-Alvise. Ces huit panneaux peints à la détrempe, ont 0^{m} 87 de hauteur et représentent les sujets suivants: 1. *Rachel au puits;* — 2. *Jacob et ses fils devant Joseph;* — 3. *L'Ange et Tobie;* — 4. *Le songe de Nabuchodonosor*; — 5. *Job;* — 6. *Moïse et l'adoration du veau d'or;* — 7. *Salomon et la reine de Saba;* — 8. *Josué et la prise de Jéricho.* Sur cinq des tableaux, on lit en caractères noirs: *Vetor Carpaccio*, et en caractères dorés à côté des figures: *Jachb.*, *Joxue, Salamon*, *Saba*, etc. Il est étrange de voir Job entouré de chevaliers aux chausses collantes et le bonnet posé sur une épaisse chevelure; Rachel ayant une coiffure en forme de bonnet ducal, vêtue d'une robe très légère, ouverte sur le côté, de façon à laisser voir la jambe; Salomon vêtu de samis d'or, les cheveux coupés à la façon de Bellini et la reine de Saba en costume de drap bigarré, les cheveux arrangés de façon a former un chignon sur la nuque; Joseph et Josué, Nabuchodonosor et Moïse élégam-

ment vêtus à la mode du XV[e] siècle, et Tobie enfin, qui rencontre sa famille sous une loggia à ornements, feuillages et dauphins de style lombard.

Les paysages, formant les fonds, sont d'une ingénuité grossière : le dessin est très incorrect, les draperies roides et sèches, la disposition des figures fruste et embarrassée.

Ces huit tableaux sont-ils véritablement de Carpaccio ? On pourrait le croire tout d'abord et nous l'avions cru nous-même; mais un examen attentif ne permet pas de l'admettre.

Sans doute, on peut porter en matière d'art, ici comme ailleurs, un jugement d'impression, de sympathie. Et comme dans cette même église de Saint-Alvise se trouve le chef-d'œuvre de Jean-Baptiste Tiépolo : *Le Calvaire,* on a plaisir à penser qu'on pourrait trouver réunis dans la même église les petits tableaux froids et secs de Carpaccio et celui de Tiépolo, c'est-à-dire l'aube et le crépuscule de la grande peinture vénitienne. Ce rapprochement, qui peut donner lieu à une si belle antithèse, pourrait séduire l'imagination, et c'est pour cela, peut-être, que Ruskin, lui-même, par ailleurs juge compétent, a déclaré que ces tableaux étaient de Carpaccio et les a même classés parmi les plus importants qui aient été peints dans l'Italie septentrionale, puisque, à son avis, ils apportent un exemple unique des œuvres de la première jeunesse d'un peintre de génie. Le critique anglais croit que le précoce enfant les a exécutés à l'âge de huit ou dix ans seulement (1). Mais, un examen sérieux mène à la conclusion que ces tableaux ne sont point de Carpaccio. On n'y trouve, en effet, aucune trace de ce coloris émaillé, de ce dessin châtié qui caractérisent notre peintre. Faut-il les acepter pour des œuvres de l'adolescence de l'artiste, pour les tentatives d'un enfant qui, sans études, pénétrait pour la première fois dans le domaine de l'art? Non, sans doute, puisqu'ils n'appartiennent même pas au temps où vivait Carpaccio, et qu'on n'y peut voir qu'une imitation d'époque moderne.

Ce n'est pas à Saint Alvise que nous retrouverons les premiers pas du grand artiste. Mais si nous ne pouvons connaître ses ouvrages de début, nous connaissons bien, et cela nous suffit, l'œuvre complète de

(1) *The Shrine of the Slaves,* p. 31.

sa vie intellectuelle, cette œuvre qui représente une autre jeunesse, celle de l'art vénitien. C'est chez Carpaccio que nous voyons les audaces juvéniles, le réalisme discret, les inspirations vierges et le sens intime de la nature. Dans le domaine de l'art, Carpaccio a dit, en son langage d'artiste, quelque chose que personne n'a répété après lui, ni Giorgione avec son génie, ni les meilleurs maîtres de l'art vénitien parvenu à son apogée, et en pleine puissance de ses moyens (1). Il y a, dans le peintre de Sainte Ursule et de Saint Georges la réserve et la concision des forts, axquels peu de mots suffisent pour se faire comprendre.

(1) Qu'on nous permette de rapporter ici la conclusion de l'article sur *Carpaccio* de M[r] André Pèraté publié dans la *Grande Encyclopédie,* tome IX: « En résumé, Vettor Carpaccio est un des plus charmants précurseurs des grands Vénitiens du XV[e] siècle; il ébauche par avance, dans ses petits tableaux si équilibrés, si savants, la composition ample du Titien, le décor somptueux de Véronèse. Il fond en lui les qualités les plus diverses des deux Bellini, le goût du pittoresque et la douceur tendre et intime. Il touche encore, par un côté, aux primitifs les plus délicats, tandis qu'il montre discrètement la science accomplie, le dessin et le coloris de ses glorieux successeurs; mérite rare, qui explique suffisamment la faveur dont il jouit auprès des artistes modernes ».

Prix du present volume . . . . . . **6** Fr.
Avec Album contenant les 15 photographies indiquées ci-dessous . . . . 21 »

Album de 15 photographies (système isochromatique)
d' après les tableaux de

VETTOR CARPACCIO

format 18×24

1.	La Présentation de Jésus à Siméon . .	*Accadémie, Venise*
2.	Le rêve de Sainte Ursule	» »
3.	Le Roi Maure congédie les Ambassadeurs anglais	» »
4.	Les Ambassadeurs anglais près du Roi Maure	» »
5.	Le prince anglais prenant congé de son père	» »
6.	S.te Ursule arrive à Cologne avec les Vierges	» »
7.	S.te Ursule rencontrée à Rome par le pape Ciriaco	» »
8.	Les Ambassadeurs anglais de retour chez leur Roi	» »
9.	Rencontre de S.te Anne et de St. Joachim .	» »
10.	Martyre et funerailles de S.te Ursule . .	» »
11.	Dix mille martyrs sur le mont Ararat . .	» »
12.	S.te Ursule en gloire entourée des Vierges .	» »
13.	Le Patriarche de Grado délivrant un possédé	» »
14.	Deux Dames Venitiennes	*Musée Correr, Venise*
15.	S.te Ursule et son père	*Collection Layard, Venise*

Adresser les demandes à la

Librairie Münster Succ. Ongania

Place St. Marc, Venise.